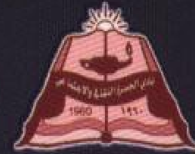
السّرد الغرائبي والعجائبي

د. سناء شعلان





السّرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن
من عام ١٩٧٠ إلى ٢٠٠٢

د. سناء كامل شعلان

الفهرست

الإهداء

إلى من أنارا دربي بحبهما ودعمهما وعطفهما.. إلى أبي وأمـــي الحبيبين.

إلى أستاذي الفاضل الدكتور إبراهيم خليل الذي أخذ بيـــدي فـــي طريق العلم والبحث والمثابرة.

التقديم

بقلم: د.إبراهيم خليل – الجامعة الأردنية

لا يهمني في هذه المقدمة أن أعرّف القارئ بسناء شعلان مؤلفة هذا الكتاب ، مثلما لا يهمني أن أعرّفهم في أيّ ميدان من ميادين البحث تتلمّس موطئ قدم ليكون لها موقع يشار إليه بالبنان . فهي باحثة جادّة ، تخوض - عبر هذا الكتاب الطريف – بحراً قلّ خائضوه ، وتسلك طريقاً غير معبّد قلّ سالكوه ، وترود صقِعاً بكرًا قلّ مفترعوه ورائدوه. وأعني به مجال البحث في أدب الغرائب والعجائب ، وعلاقتهما بالسّرد القصصي والروائي .

صحيح أنّ عددًا محدودًا من الكتّاب تجشّموا هذا المركب الوَعر ، وامتطوا صهوة هذا الجواد النافر الغَمْر ، فكتبوا بعض الدراسات التي تناولت الغريب والعجيب بصفة عامة ، أو روايات عربية أو مجموعات قصصية على وجه التخصيص . ومن هؤلاء : الناقد تزيفيتان تودوروف ، الذي يُعدّ المؤسس الأوّل لهذا النوع من الدراسات ، وذلك في كتابة القيّم الذي أفادت منه سناء شعلان كثيراً: " مدخل إلى الأدب العجائبي " . ومنهم شعيب حليفي ، صاحب كتاب " شعرية الرواية الفانتاستيكية " (١٩٩٧) الذي لم يكن بالنسبة للمؤلفة أقل إفادة من الكتاب السابق . كذلك الباحث عبد الفتاح كليطو ، الذي أفرغ جهده لتتبع هذه الظاهرة في كتابة الموسوم " بالأدب و الغرابة " (١٩٨٣).

ولا شك في أنّ بعض الباحثين ، والنقّاد الأدبيين ، تطرقوا إلى هذا النوع من السرد القصصي في مقالات ، وبحوث نشرت في مجالات دورية . وقد حاولت المؤلفة – لحسن الحظ – الإلمام بكثير منها . فاطلعت على ما كتبه زياد محبك ، وحسين جمعة، وشعيب حليفي ، وشكري السعدي ، وطراد الكبيسي ، وقسطندي الشوملي، ومصطفى الشاذلي ، ونزيه أبو نضال ، ويوسف الشاروني ، وكاتب هذه السطور ، وآخرين ممن تناولوا ظواهر جزئية محدودة في السّرد العجائبي .

ولا يحسبنّ القارئ أ نّني بهذه الإشارات إلى ما جمعته الباحثة من آراء ، وملحوظات ، تتعلّق بالموضوع ، إنّما أنفي عنها صفة الأصالة والابتكار ، وأجرّدها من مزية الإضافة وبراءة الاختراع . فقارئ هذا الكتاب يكتشف من الصفحات الأولى ما لديها من

استقلالية في البحث ، وما تتمتع به من جرأة في مجالات التحليل والتصنيف والمناقشة والتركيب والبناء ، وهي العتبة التي تفضي إلى بهو الإنشاء والابتداع .

ولعلها في مخالفتها لبعض الآراء التي ساقتها في (التمهيد) تثبت ، بما لا يدع مجالاً للشّك ، تفردها في الرأي ، تفرّداً مبنياً على تحليل عميق ، وتعليل دقيق . فهي - على سبيل المثال – تخالف كثيراً ممن خلطوا بين الغريب والعجيب ، وتجعل منهما أسلوبين سرديين مختلفين استناداً إلى مقولة تودوروف حول مسافة التردّد التي يبديها القارئ إزاء تصديق الحدث . فكلّما طال التردّد ، اقترب السّارد بنا من العجيب ، وكلما قلّ ، اقترب بنا من الغريب .

كذلك نجدها تقف من العجيب ، أو الغريب ، موقفاً جديداً ، فما يمكن أن يعدّ عجيباً في ثقافة معينة قد لا يكون كذلك في ثقافة أخرى . وما هو عجيب في عصر من العصور ، قد لا يكون عجيباً في عصر آخر .

أمّا تحليلها للسّرد العجائبي والغرائبي في القصص والروايات التي درستها - وعددها كبير على كتاب في مثل هذا الحجم – فيشهد على ما لديها من حساسيّة نقدية عالية ، ومزاج أدبي رائق ، وتجلّد يؤكد طول باعها في البحث . وذلك لأنّ أكثر الروايات ،والقصص ، التي تناولتها لم تُدرس سابقاً في كتاب ، أو بحث ، أو حتى في رسالة أكاديمية من رسائل الماجستير أو الدكتوراه . وهذا يعني أنهّا اعتمدت على نفسها في استخلاص النتائج حول مقومات السّرد الغرائبي أو العجائبي في قصص أو روايات : إبراهيم جابر ، وإبراهيم زعرور ، وإبراهيم نصر الله ، وأحمد الزعبي ، والياس فركوح ، وأحمد النعيمي ، وبدر عبد الحق ، وجمال أبو حمدان ، وخليل السواحري ، وزياد بركات ، وسامية عطعوط ، وسعود قبيلات ، وغالب هلسا ، وفخري قعوار ، ومفلح العدوان ، وهاشم غرايبة ، ومؤنس الرزاز، ومحمد طملية،ويوسف ضمرة ، وآخرين كثيرين ممن لا يتسع هذا التقديم لذكر أسمائهم وذكر عناوين مؤلفاتهم وما لهم من قصص وروايات .

وأخيراً فإنّ النتائج التي توصّلت إليها المؤلّفة في هذا الكتاب جديرة بأن يُتنبّهُ إليها من حيث أنّها تلفت النظر إلى إمعان كتّاب القصة القصيرة والرواية في الإلغاز، والتعمية، والغموض،وتجنّب المباشرة والوضوح.ممّا يدعونا إلى إعادة النظر في سؤال "الحرية" الذي يمهّد لوضوح التعبير.وسؤال "الفنية" الذي يمهّد لذيوع الرمز،والتشكيل،بعيداً عن الأداء الخطابي، والجنوح إلى الإيماء والتلميح عِوضاً عن البَوْح، والتصريح.

المقدّمة

مازلت أذكر حتى الآن ولعي الطفولي الشديد بالقصص الخرافيّة التي كنت أعدّها وما أزال كنزاً لا ينضب تغرف أمّي منه في كلّ ليلة، وتهبني منه بسخاء، وترسلني بقصصها وقبلها إلى عالمه السحري الرائع، ولطالما ظننت أنّ هذا الكنــز لي وحدي، أليست أمّي هـــي القيّمة عليه؟! وكنت أتميّز غيظاً إذا علمت أنّ طفلاً أو طفلة يحفظان ما أحفظ مـــن القـــصص ظنًّا منّي أنّها تعود لي وحدي؛ فسندريلاّ صديقتي المسكينة، وعقلة الأصـــبع صـــديقي القـــزم المشاكس، وعروس البحر تبوح لي بأسرارها، والأمير الوسيم قـــد يخطبنـــي عنـــدما أكبـــر، والسّاحرة الشرّيرة كم أتمنّى أن أعضّها، وشهرزاد تملك مثل أمّـــي الكثيـــر مـــن القـــصص، وعنترة ليس أقوى من أبي. وما كنت أتسامح مع أيّ رواية تغيّر كلمة ممّا أحفـــظ لاعتقـــادي الطفولي الراسخ أنّ حكاياتي مقدّسة لا تحتمل أيّ تحريف. فيما بعد سلّمت بأنّ شركائي فـــي هذا الكنز كثر ولا طاقة لي بالاستئثار به دونهم، وقبلت بالعشق الشديد لقصصي غنيمـــة فـــي هذه القسمة.

وكأيّ عشق لاينفك يلازمّ صاحبه وجدتْ هذه القصص طريقها إلى دراســـتي الجامعيّـــة، وكتبت أكثر من دراسة حول ألف ليلة وليلة والقصص الخرافيّة بإشراف أساتذة أدين بالـــشكر لعلمهم ودعمهم؛ فدماثة أخلاقهم وحسن علمهم ولطف معـــشرهم زاد مـــن ولعـــي وتقـــديري لقصصي الخرافيّة فضلاً عن استفادتي من خبراتهم في المناهج النقديّة. وقد أتيح لي أن أطّلع في أثناء ذلك على بعض التيّارات الحداثيّة والتجريبيّة التي تتبنّى التجديد والتحديث في الرواية والقصّة شكلاً ومضموناً. فأخذت على عاتقي أن أتصدّى لدراسة البنـــى الـــسرديّة الغرائبيّـــة والعجائبيّة في الرواية والقصة القصيرة في الأردن نموذجاً لتطبيق هذه الدراسة، وكان أستاذي الفاضل الدكتور إبراهيم خليل رائدي في دراستي، وهي ما تزال فكرة تلوح في خاطري، وقد

عرضتُ عليه الموضوع ورغبتي في اتخاذه محوراً لرسالتي، فرحّب بالفكرة، وشجّعني على المضي في المشروع.

وقد انطلقتْ هذه الدراسة من الإحاطة بالدراسات السابقة حول الموضوع سعياً منّي لإضافة لبنة جديدة على ما بنوه، وصفحات أخرى لما كتبوه ونشروه. فمن ذلك ما كتبه نزيه أبو نضال حول الرواية الغرائبيّة، وما كتبه أستاذي الفاضل إبراهيم خليل حول الحداثة وما بعدها الذي أشار فيه لبعض الغرائب والعجائب في القصص الأردنيّة شأنه في ذلك شأن الدراسة التي تناول محمود الريماوي فيها أعمال أحمد النعيمي. وقد أعاد أستاذي إبراهيم خليل الكرّة في كتابه (مقدّمات لدراسة الحياة الأدبيّة في الأردن)، كما أنّه قد أغنى الموضوع عندما قدّم ورقة عمل بعنوان (السرد الغرائبي في روايات مؤنس الرزاز: سلطان النوم نموذجاً)، وذلك في الندوة التي عقدتها رابطة الكتّاب بمناسبة مرور سنة على رحيل الكاتب. كذلك قدّم فاضل ثامر ورقة عمل بعنوان (جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردنّ) في ملتقى عمّان الثقافي عام ١٩٩٣.

والملمح الأساسي في الدراسات السابقة يتمثّل في خلطها بين الغرائبي والعجائبي واعتبارهما سرداً واحداً بعلّة تجاوزهما للواقع، وهذا ما قامت الرسالة في جزء منها على تفنيده وردّه؛ فقد كان التفريق بين السرد الغرائبي والسرد العجائبي من أهداف هذه الدراسة المتواضعة. ولقد لاحظت ابتداءً أنّ كثيراً من الدارسين يخلط بين السرد الغرائبي والسرد العجائبي، ويعدّهما رديفين، وقد جهدت في التمهيد لوضع حدود واضحة بين هذين النوعين من السرد اللذين لا أنكر تجاورهما وتعاطيهما التداخل والتمازج في كثير من الإبداعات الأدبيّة. وانطلقتُ من قاعدة واضحة للتفريق بينهما،وأحسب أنّ الشرح الذي عقّبتُ به على تلك القاعدة يفي ويشفي.

فالتفريق بين السرد الغرائبي والسرد العجائبي يبنى أساساً على التردّد الذي يحسّ به القارئ حيال تصديق نصّ حدث ما، ثمّ يحسم أمره؛ فإذا قرّر القارئ أنّ قوانين الطّبيعة تظلّ سليمة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة؛ فهو بلا شكّ قد دخل في السرد الغرائبي (الغريب)، أمّا إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بوساطتها فقد دخل في السرد العجائبي (العجيب).

وانطلاقاً من هذا التميّز بين السردين وما يتعلّق بهذا التميّز من خصائص بُنيتْ هذه الدّراسة،

وصنّفت الأعمال التي تناولتها الدراسة. وجدير بالذكر أنّ الغرائبي والعجائبي جنسان متخيّلان سائبان إذا لم يحسن تقييدهما وضبطهما، وعوامل الزمان والمكان والخلفيّة الثقافيّة والتراثيّة مهمّة في ضبطهما، بمعنى أنّ الغرائبي مثلاً يرتبط بالزمان والمكان؛ فالغريب في الأردن قد يبدو مألوفاً في الهند والعكس صحيح،كما أنّ الغريب قبل مائة عام قد يبدو مألوفاً الآن، وإن كان ملمح الاتفاق حول غرائبيّة الحدث يلقى شبه إجماع، ولكنّه لا يعدم بعض الآلفين لهذا السلوك. والحدث العجائبي يُجيّر لحساب عنصر الزمان بمعنى أنّ وجود بساط طائر أو مرقاب حدث عجائبي في نصّ ألف ليلة وليلة، ولكنّ وجود طائرة نفّاثة أمر عادي ومألوف في زماننا؛ لذا يحاكم الحدث وفق زمنه. وختاماً تؤدّي الخلفيّة الثقافيّة والتراثيّة دوراً في تحديد الغرائبي والعجائبي؛ لذا يجدر بي أن أذكر أنني انطلقتُ من خلفيّتي الثقافيّة العربيّة الإسلاميّة في تصنيف الأعمال؛ فصنّفتُ السحر والجنّ مثلاً في باب الغرائبي، بينما قد يصنّفهما باحث آخر ينتح من ثقافة غربيّة في باب العجائبي، وذلك مقبول ومسوّغ على ما أظنّ.

وقد جاءت دراستي في تمهيد وبابين؛ أمّا التمهيد، فعرّفت فيه السرد الغرائبي والسرد العجائبي تعريفاً وافياً يوضّح الحدود فيما بينهما. وقد انطلقت أساساً من الأرضيّة اللغويّة المعجميّة في التفريق ثمّ تجاوزتها إلى الاصطلاح (الغرائبي/العجائبي)، ومايزت بينهما اعتماداً على مراجع كان لها وقفة في هذا الحقل، ولم أضنّ على دراستي بالاطّلاع على كلّ ما يتّصل بموضوعي، وأخال إنّني قد وقعت على جلّ ما كُتب في ذلك. وقد اهتمّت الدراسة بالتأصيل لهذين السردين اللذين رافقا الكثير من السرديّات الفلكلوريّة والأسطوريّة والتراثيّة القديمة وصولاً إلى السرد الحديث حيث بات هذا السرد ملمحاً من ملامح الحداثة التي تسعى إلى الجديد، وتتجاوز التقليدي والرتيب. ومن ثمّ رصدت أهمّ تجلّيات هذا السرد (الغرائبي/العجائبي) في الإنتاج الإبداعي الحديث ضمن عمل نقديّ يؤصّل للسرد الغرائبي والعجائبي في الأدب الأردني الذي لا تنقصه التجربة والمرحلة التاريخيّة الحرجة ولا الموهبة لتشكيل تيّار سردي جديد وريادي.

وقد وقع الباب الأوّل حول السرد الغرائبي والسرد العجائبي في الرواية في فصلين؛ الأوّل منهما يهتمّ بالسرد الغرائبي دون العجائبي ؛ فكان أرضاً لدراسة السرد الغرائبي في روايات أردنيّة وصولاً إلى تفكيك فنّيّات هذا السرد ورصد آليّاته وتفسير

رموزه. أمّا الفصل الثاني حول السرد العجائبي، فكان فرصة مواتية لدراسة روايات أردنيّة بُنيت على هذا النوع من السرد العجائبي.

أمّا الباب الثاني المعقود تحت عنوان (السرد الغرائبي والسرد العجائبي في القصة القصيرة في الأردن)، فقد وقع في فصلين أيضاً، وهما: (السرد الغرائبي في القصة القصيرة) و(السرد العجائبي في القصة القصيرة)، وقد تصدّيا لدراسة الكثير من القصص القصيرة في الأردن وتحليلها؛ إذ وظّفت هاتين البنيتين في سرديّاتها، وجعلت منهما أداة جديدة لمحاكاة الواقع ولمهاجمة زيفه وللتنديد بمساوئه وسلبيّاته أملاً في رسم طريق إلى الحريّة.

والبحث عن النص الغائب وتفكيك رموز العمل ونقد الواقع وتسليط الضوء على النقائص والعيوب بهدف التقليل منها ما أمكن، ورصد تقبّل الإنسان أوّلاً والأديب ثانياً لواقعه ومشكلاته كان من أهمّ أهداف هذه الدراسة التي انطلقت من العمل الأدبي وسرديّته وصولاً إلى بناء آليّة جديدة في فهم ومحاكمة العمل الأدبي بوساطة فنّيّات السرد الغرائبي والسرد العجائبي، ولعلّ تحقيق هذا الهدف يؤسّس لأهميّة هذه الدراسة؛ فهي لا تضطلع برصد ودراسة بنى سرديّة غير مألوفة وجديدة في البناء والطرح وحسب، بل تتجاوز ذلك إلى اختراق العمل الأدبي والدلوف إلى فضاءاته ومراميه ودلالاته،وبذا، تصبح الدراسة احتفالاً بالشكل وصولاً إلى المضمون الذي يملي على الشكل صوره وتجلّياته.

كما أنّ الدراسة تهيء زاوية جديدة للنظر إلى العمل الأدبي، وتهب سبيلاً غير مطروقة بإلحاح لفهم وتحليل العمل الأدبي، فضلاً عن أنّها تشي بوجود أبواب سرديّة للعمل الأدبي، وتَعِد بمفاتيح سحريّة تفتح العمل على دلالات ورموز غنيّة بالإشارات والإحالات. وبذا تلحّ الدراسة على معيار مهمّ من معايير الموهبة والملكة الإبداعيّة؛ وهو معيار التميّز والتفرّد الذي يكسب الأديب سمتاً خاصًّا،كما يهب أعماله نكهة مميّزة، ويسمها بالتفرّد واختراق فضاءات جديدة ومدارات غير مستنفدة.

وندرة المراجع في هذين الحقلين (الغرائبي/العجائبي) من أكبر المشكلات التي واجهت هذه الدراسة؛ إذ إنّ التمييز بين هذين السردين والتنظير في سبيل وضع حدود فارقة بينهما أمر يندر الكتابة فيه ، فضلاً عن أنّ الكثير ممن كتبوا في ذلك خلطوا بين هذين السردين، واقترفوا خطأ منهجيّاً واضحاً ، وأكاد أزعم أنّ التمهيد تضمّن تنظيراً وافياً في هذا الحقل ؛ وهو تنظير يعزّ في كثير من مراجع هذا الموضوع

على الأقلّ حسب معرفتي. وقد جعلت البحث المثمر والقراءة الطويلة والاستنباط والربط بين الكلّ رائدي في هذا الأمر، علاوة على استفادتي الكبيرة من بعض المراجع التي أنـارت لـي الطريق، ووجّهتني الوجهة الصحيحة في التميز الواضح الذي لا يقبـل الخلـط بـين السـرد الغرائبي والسرد العجائبي. وقد كان كتاب (مدخل إلى الأدب العجائبي) لتزفيتان تـودوروف وكتاب (شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة) لشعيب حليفي وكتاب (أدب الفنتازيا مدخل إلـى الواقـع) لـ ت. ي. أيتر عوناً لي في هذه الدراسة التي لم يكن إعدادها أمرًا ميسوراً أو سـهلاً علـى الإطلاق.

ومن ناحية أخرى كان التصدّي لأدب بكامله في فرعيه (الرواية والقصة القصيرة) عبـر ثلاثين سنة ليس بالأمر الهيّن؛ فالبحث الطويل ثمّ القراءة والاصطفاء استغرقا الكثير من الوقت والجهد إلى أن انتخبت أكثر الأعمال تمثّلاً لهذين السردين (الغرائبي/العجائبي). وقد درستهما دراسة معتمدة الترتيب الزمني في ذلك؛ إذ رأيت أنّه الأنسب لانتظام هذه الأعمال فـي وحـدة واحدة، وهذا لا يعني أنّني حصرت كلّ الأعمال ذات السرد الغرائبي والسرد العجـائبي فـي الأدب الأردني، ولا يعني كذلك أنّ السرد الأردني خلوٌ من العجائبيّة والغرائبيّـة قبـل فتـرة السبعينات من القرن العشرين، ولكنّه يعني أنّني قد انتخبت لدراستي أكثر الأعمال تمثّلاً لهذين السردين، وأرجو أن يكون الصواب قد حالفني؛ فدراستي فنّيّة نقدية، وليست إحـصائيّة بـأي شكل من الأشكال.

وقد كان أستاذي الفاضل الدكتور إبراهيم خليل خير عون لي في هذه الدراسة، بـل إنّـه كان شريكي القدوة في البحث والعمل، ولم يضن عليّ بالإرشاد والوقـت والنـصح والـصبر وصادق المعونة؛فله منّي كلّ الشكر والامتنان، وجزاه الله خيراً بعمله وحسن علمه.

وبعد؛

فهذا العمل نتاج عشقي وحبّـي لمـا أدرس ؛ فـإن كـان مزهراً مثقلاً بالصحّة، فهذا ديدن العشق ، ينتج أرواحاً ترفل في السعادة، وإن كـان مـسخاً، فالعشق لا يعدم أن يلد مسخاً رجيماً. وأوّلاً وأخيراً هذه الدراسة اجتهاد إنـساني بـذلت فيـه جهدي، وأوليته صدق نيّتي وخالص عملي . فإن كُنت قد أحسنتْ، فذلك من رحمة خالقي وهدايته ، وإن كنتُ قد أخطأت ، فحسبي أجر الاجتهاد ونيّة الإصلاح والبحث ،

وإلى ربّي مآل الأمور، ولوجهه عملي، وإليه أرفع رجائي بعلم نافع، سبحانه إليـــه مـــآل الأمور، وعنده لا يضيع أجر العاملين.

د. سناء شعلان

الجامعة

الأردنيّة/٢٠٠٣

التمهيد

الغريب والعجيب لغة : -

تنطلق هاتان الكلمتان من أرضية لغوية دلالية مشتركة ، وهي الغموض وغير المألوف . فالغريب لغة:

" الغامض من الكلام[١]. الغُرْبَة والغَـرْبُ : النّـوى والبُعْـد "[٢]." والغريـب البعيـد عن وطنه "[٣] .

" وأغرب الرجل إغراباً إذا جاء بأمر غريب" [٤] "واستغرب في الضحك : أكثر منه .وأغرب: اشتد ضحكه و لجّ فيه .استغرب عليه الضحك ،أي بالغ فيه"[٥] . " و الغريب :الغامض من الكلام "[٦]

والغريب عند الراغب الأصفهاني "ما انفصل بعيداً عن المرء فهو غريب ،وكلّ شيء لا يشبه جنسه فهو غريب .ومن هنا قول الرسول صلى الله عليه وسلم عن الإسلام: إنّه ظهر غريباً "[٧] .

"والغريب كلّ أمْـرٍ عجيب ،قليل الوقوع ، مخالف للعادات المعهودة، و المشاهدات المألوفة وذلك إمّا من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام كلّ ذلك بقدرة

---

[١] الفراهيدي : كتاب العين ، جزء (٤) ، ٤١١ .

[٢] ابن منظور : لسان العرب ، مادة : غَرَبَ .

[٣] نفسه : ٦٣٩ .

[٤] نفسه :٦٤١ .

[٥] نفسه : ٦٤١ .

[٦] نفسه: ٦٤٠ .

[٧] الراغب الأصفهاني : المفردات في غريب القران ،٣٢٢)

الله . وإرادته ضـــمن ذلـــك معجـــزات الأنبيـــاء صـــلوات الله وســـلامه علـــيهم أجمعـــين كانشقاق القمر وانفلاق البحر" [١]

" والغريب : عجيـــب، خـــارق، غيـــر مـــألوف، فـــذ ، نـــادر ، عزيـــز ، قليـــل الوجـــود، فريد،وحيد،شاذ .

والغريب المـــصنف : الكلّمـــات العويـــصة الغامـــضة النـــادرة الموجـــودة فـــي الأحاديـــث والقران ،وقد جُمعت ورتبت وفسّرت حسب المـــواد . والغريـــب : شـــيء نـــادر . غريبـــة : طريقة فريدة ، خطة فريدة ، أسلوب ومنهج شاذ،سلوك وتصرّف غير مألوف " [١].

" والغرابة هي أنّ يكون اللفظ غير ظـــاهر المعنـــى ولا مـــألوف الاســـتعمال لـــدى النابهين من الكتـــاب والـــشعراء ، فكلّمـــة (المزنـــة) ، و (الديمـــة) للـــسحابة الممطـــرة كلمتان مألوفتان عذبتان بالقياس للفظة (البُعاق) التي بمعناهما"[٢]

وقد صُنّفت في العربية مؤلفات كثيرة عند القـــدامى فـــي نطـــاق مـــا يعـــرف " بعلم الغريب " إلى حدٍ يصعب إحصاء هذه المصنفات . وقـــد تمثّـــل الغريـــب عنـــدهم فـــي وجهين : " أن يراد به بعيد المعنى غامضه لا يتناوله الفهـــم إلا عـــن جهـــد ومعانـــاة فكـــر ، والوجه الآخر أن يراد به كلام من بعدت به الـــدار و نـــأى بـــه المحـــلّ مـــن شـــواذ قبائل العرب فإذا وقعت إلينا الكلّمة من لغـــاتهم اســـتغربناها "[٣] قـــد كانـــت تجليـــات الغريب أو الغرابة تنتظم في ثلاثة مستويات " . يتعلـــق أوّلهـــا بالجانـــب الـــدلالي مـــن الوحدة المعجمية ، ويتـــصل ثانيهـــا بـــصيغتها الـــصرفية ، أمّـــا المـــستوى الثالـــث مـــن تجليات الغرابة،فله تعلّق بالجانب التعبيـــري .ولا تقـــع الغرابـــة المتعلقـــة بهـــذا المـــستوى في أفراد الكلاّم وإنما تحصل بالنظم والتأليف بـــين وحداتـــه "[٤] . وهـــذا الغريـــب تُطلـــب أسبابه في تعدّد الألـــسنة و ما ينشأ بينها من تـــداخل وتعـــالق ، ومـــا يتفـــرّع إليه الانجاز اللغوي من مستويات ، والتطـــوّر الزمنـــي ومـــا ينـــتج عـــن ذلك من اختلاف الحالة اللغوية زمن

---

[١] القزويني : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، ٧ .

[٢] رينهارت دوزي : تكملة المعاجم العربية ، ترجمة محمد سليم النعيمي جزء (٧) ،٢٩٢ .

[٣] مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،٢٦٤.

[٤] الخطابي: غريب الحديث، جزء ١، ص٧١.

[٥] شكري السعدي: في مفهوم الغريب عند القدامى ، حوليات الجامعة التونسية ، ع ٤١ ، تونس، ١٩٩٧ ، ص ١٦٥ .

التصنيف مع الحالة اللغوية زمن استعمال الوحدة المعدودة غريبة [1] .

أمّا العجيب ، فهو من الفعل عجب " العُجْــبُ والعَجَــبْ : إنكــارُ مــا يــرد عليــك لقلة اعتياده ، وجمع العَجَب: " أعجاب "[2] " والعجيــب إن أســند إلــى الله ، فلــيس معنــاه من الله ، كمعناه من العباد " [3]

" وأصل العجب في اللغــة أنّ الإنــسان إذا رأى مــا ينكــره ، ويقــل مثلــه ، قــال ، قــد عجبت من كذا"[4] .

" والعجب النظر إلى شيء غير مــألوف ولا معتــاد" [5] " و التعجــب : أن تــرى الــشيء ويعجبك ، تظن أنّك لم تــر مثلــه "[6] . " والعجــب والتعجــب حــالات تنتــاب الــشخص وقت أن يكون جاهلاً بالسبب الذي وراء الــشيء "[7] ." والعجــب ميــزة تعــرض للإنــسان لقصوره عن معرفته سبب الشيء أو عن معرفته كيفية تأثيره فيه " [8] .

وقد ورد الفعل عجب في القران الكــريم تــصويراً لدهــشة الكفــار ممــا يــسمعون فيه قال تعالى " بل عجبت ويسخرون"[9] وقال ســبحانه فــي موقــع آخــر : "وإن تعجــب فعجب قولهم أئذا كنا تراباً أئنا لفي خلق جديــد "[10]. وقــد وردت كلمتــا عجيــب وغريــب في أشعار العرب بمعنىً متقارب . فقال الشاعر :

---

[1] شكري السعدي – في مفهوم الغريب عند القدامى، ص ١٧١ . انظر : عبد الواحد حسن – ظاهرة الغريب تأريخ وتطبيق ، ص ص ١٠ – ٩٠ .

[2] ابن منظور لسان العرب ، مادة عجب .

[3] نفسه : ٥٨٠ .

[4] نفسه: ٥٨٠ .

[5] نفسه : ٥٨١ .

[6] نفسه : ٥٨١ .

[7] الراغب الأصفهاني : المفردات في غريب القران ، ١٦٥ .

[8] القزويني : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، ٣ .

[9] الصافات: آية ١٢ .

[10] الرعد : آية ٥ .

عجبَتْ أبنــاؤنـــا من فعلنـــا   إذ نبيعُ الخيلَ بالمعزى اللِّجابْ [١]

وقال ثانٍ :

وارجع بطرفك نحو الخندقين ترى   رزءاً جليلاً وأمراً مفظعاً عجبا [٢]

وقال ثالث :

إذا ذهب القرنُ الذي أنتَ فيهُمُ   وخلّفتَ في قرنٍ فأنتَ غريبُ[٣]

وقال رابع :

ألا هزئتْ وأعجبها المشيبُ   فلا نكرٌ لديك ولا عجيبُ [٤]

والمتــدبّر للقــاموس اللغــوي لهــاتين الكلّمتــين (غريــب / عجيــب) يلاحظ ما يلي :-

١ _ وقوع الكلّمتين في دائرة دلالية واحــدة قاســمها المــشترك : الــشذوذ عــن المــألوف والغموض .

٢ _ اقتراض كلّ كلّمة منهما لتوضيح دلالة الأخرى.

٣ _ لا أسس واضحةٌ للتميز بين دلالتي الكلمتين .

٤ _ اقتصار دلالة الغريب على وصــف اللفــظ أو علــى الجملــة ، وعــدم تجــاوزه إلــى وصف الحدث أو بنية النصّ كاملاً .

٥ _ إحالة الكلّمتين، صراحة أحياناً وبالتلميح أحيانــاً أخــرى، إلــى وقــوع كلمــة خــارق ضمن حدود دلالتيهما.

" والخـــرق : الـــدَّهش مـــن الفَـــزع أو الحيـــاء ، وقد أخرقته أي أدهشته "[٥] . و" خرق العـــادة : تجـــاوز المـــألوف ، وكان عجيباً مذهلًا ؛ وخرق بمعنى " عمل أعمالاً غير مألوفة ،

---

[١] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في شواهد اللغة العربية ، جزء ١ ، ٨٠ .

[٢] إنفسه: : جزء ١ ،١٨٠ .

[٣] نفسه : جزء ١ ، ٣٢٢ .

[٤] نفسه : جزء ١ ، ٣١٣ . (٥) ابن منظور: لسان العرب، مادة خرق.

تناقض العادة ،وغير معقولة ".[1] "خارق ويجمع على خوارق : أمر خارق للعادة : معجزة " [2] .

"ورجل خارق ويُجمع على خوارق أيضًا: رجل عجيب ، غير مألوف، غير اعتيادي ، نادر" [3] . "وخارق : بالغ غاية الجودة "[4] .

"وخوارق : روايات غير حقيقية ، لا أساس لها ، باطلة "[5] " والخارق كلّ ما خالف العادة،ويطلق على ما يجاوز قدرة الإنسان لا على نظام الطبيعة كقدرة بعض الأفراد على الاتصال بعالم الغيب ، أو قدرتهم على قراءة الأفكار ، أو اتصافهم بسرعة الكشف والإلهام . وهو لا يخرج عن كونه مراداً لله ؛ لأنّ كلّ ما يجري في الملك والملكوت ، فهو فعل الله واختراعه ، وإذا قلت : إنّ الله قادر على كلّ شيء ، كان لابدّ لك من القول: إنّه تعالى قادر على خرق العادات "[6] .

والفرق بين الخارق والمُعجز أنّ المعجز يقترن بالتحدي والخارق لا يقارنه . " والمعجزة في الظاهرة المخالفة للنظام الطبيعي المألوف إلا ان هذه الظاهرة لا تسمى عند بعضهم معجزة إلا إذا كانت فعل فاعل مختار ، قصد بها إظهار أمر خارق للعادة "[7] " وقريب من هذا المعنى قول علماء الدين إنّ المعجزة أمر خارق للعادة ، مقرون بالتحدي ، كدعوى النبوة ، مع تعذر المعارضة ،يظهره الله على أيدي رسله تأييداً لنبواتهم،إثباتاً لصدق رسالاتهم "[8] .

انطلاقًا من تلك العلائق التي يؤسسها المعجم بين كلمتي " الغريب و العجيب " وما يحاذي مدار فلكهما من كلمات مثل الخارق والمعجز والتردّد والشّك والخوف ، تؤسّس هاتان الكلمتان شبكة دلالية واحدة تنبثق من الخروج عن المألوف والقاعدّة ، واتبّاع الاستثنائي والشاذ في بنية تلوّح إلى امتصاصهما من صيغة اللفظة المفردة والجملة ، وإفرازهما من جديد في بنية النصّ المتكامل ، والحدث الذي يلد أحداثًا من جلدته .

---

[1] رينهارت دوزي : تكملة المعاجم العربية ، جزء (٤) ، ص ٦٨ .

[2] نفسه: ٧١ .

[3] نفسه : ٧١ .

[4] نفسه:٧١ .

[5] نفسه :٧.

[6] جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، جزء (٢)، ٥١٣ .

[7] جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، جزء (٢)، ٥١٣ .

[8] نفسه، جزء (٢) ،٣٩١ .

مصطلح السّرد العجائبيّ والغرائبيّ :-

يشبّه فورستر رواية الخوارق في بعدها عن الواقع بالطائر وظله . فكلّما أرتفع الطائر إلى الأعلى قلّ الشبه بينه وبين ظله ، كذلك مؤلف الرّواية ، كلّما أفرط في الابتعاد عن الحقيقة ،والإفراط في الخيال،قلّ التشابه بين ما يرويه وبين الواقع . [١] .

والفرق بين رواية عادية وأخرى غرائبية أنّ الروائي –من النوع الأوّل – يكتب روايته ولسان حاله يقول :- هاهو ذا شيء قد يحدث في حياتكم ، في حين أنّ كاتب النوع الثاني يكتب وكأنّه يقول :- هذا شيء لا يمكن ان يحدث . ومع ذلك فهو يتوقع من القرّاء أن يتقبّلوا كتابه ويستقبلوه ، حتى لو تضمّن أشياءً مستحيلة ، من نوع تأخر ميلاد طفل عدداً من الأشهر،أو مشاركة الأشباح للشخوص، أو ظهور ملاك بين الشخصيات ، أو أي شيء آخر .[١]

وهذا التضمين للأشياء المستحيلة يخلّ بالعناصر الأساسية التقليدية المكوّنة للرواية أو القصّة القصّيرة ، فيخرجها إلى جنس آخر وهو(العجائبيّ والغرائبيّ) . وهذا الإخراج يعدّ حسب الثقافات والعصور تقصيراً مذموماً أو فضيلة يرحب بها[٢] وان كان البعض يراه تأكيدا للقاعدة التي خرقها و خرج عليها ، لأنّ ذلك الخروج يستدعي الانتباه إليها ويبرزها بكلّ جلاء ويضع الإصبع عليها[٣].

والمطالبة بهذا النّزوع نحو المستحيل في الأدب الإنساني قديم جداً ، فأرسطو يقول :- " ينبغي ان نستعين بالمآسي بالعجيبة . أمّا في الملحمة فيمكن أن نذهب في هذا حدّ الأمور غير المعقولة التي يصدر عنها خصوصاً العجب . والأمر العجيب يدعو إلى الإمتاع ، وآية ذلك أنّ الناس جميعاً ، حينما يحكون حكاية ،يضيفون من

---

[١] فورستر : أركان القصّة ،١٣٠.

[٢] فورستر : أركان القصّة،١٣١-١٣٢ .

[٣]عبد الفتاح كليطو : الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي ، ٣٦.

[٤] نفسه : ٣٨.

عندهم (العجيب) لإضفاء الإمتاع" [٤].

وقد تسلّل هذا النزوع إلى فنون الإنسان جمعاء من نحت ورسم و أساطير وحكايات. أمّا الرّواية فقد غدا الخيال بها إلى عوالم أخرى ، " فهناك في الرّواية أكثر من الزمن أو الأشخاص أو المنطق أو أي من مشتقاتها وحتى أكثر من القدر . وبعبارة أدق لا أعني شيئًا يستثني هذه العوامل ولا حتى يضمها أو يحويها بل شيء يقطعها مثل شعاع الضوء الذي يرتبط معها في مكان واحد وبصبر يلغي كلّ مشاكلهم ، وفي مكان آخر يقطعهم . شعاع الضوء هذا هو الخيال "[١]

وهذا الخيال يكاد لا يبرح أي عمل أدبي إذ إنّ أي عمل أدبي هو بناء خيالي وإن اكتسب معطياته من الواقع . ولكن هذا الخيال ينزع إلى أي نوع آخر عندما يفكّ العُرى بين الواقع واللاواقع ، ويشكلّ عالماً مغايراً أو مفارقاً للعالم الذي نعرفه ، عالماً عجائبياً أو غرائبياً أو مزيجاً مثيراً من العالمين .

ولعلّ من أهمّ أهداف هذه الدراسة التمييز بين السرد العجائبيّ والسّرد الغرائبيّ . مع رصد الحدود الفاصلة والمتداخلة بين السّردين . ومن ثم تسليط معطيات هذا التميز على نصّوص أدبية (قصّة قصّيرة – رواية) تتعالق بشكلّ أو بآخر مع هذا السّرد .

تقوم قصّص الخوارق على المزج بين نقيضين ، العقلانية التي ترفض كلّ ما لا يقبل التفسير،واللاعقلانية التي تقبل بعالم غير عالمنا له نظامه ومقاييسه المخالفة لتجربتنا البشرية . فقارئ الحكاية الخارقة كألف ليلة وليلة مثلاً ، يتعايش مع السّحرة والعمالقة والجن فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر.

وهو من بداية القصّة يتخلى عن عالمه الواقعي ويدخل عالماً آخر مسلماً بقوانينه ومنطقه . ففي حكايات الجن لا يثير حضور الجني وعمله وطاعته لمالك القمقم استغراب شخصيات القصّة ولا قرّائها،بسبب تواطؤ القارئ مع من يخالف منطقه ، وتخلّيه مؤقتًا عن حسّه النقدي ، وقبوله بدخول اللعبة الفنية . ومما يساعد

---

[٤] أرسطو طاليس : فن الشعر ، ٦٩ . وقد فسّر عبد الرحمن بدوي مترجم الكتاب العجيب في هامش الصفحة نفسها بقوله : (العجيب هو الأمر المخالف للمألوف ، واللامعقول هو أمر باطل لأنّ العقل المنطقي لا يقرّه ، ولكن الوجدان ينفعل له ؛ لأنه يصوّره على نحو يجعله مقبولاً ، كما كان يفعل هوميروس).

[١] E.M , Forster:Aspects of the Novel , P 74.

على هذا التواطؤ أنّ القــارئ يستــسيغ العــودة إلــى تــصورات الطفولــة التــي ســبقت اكتساب التفكير العقلاني[١] .

والخارق أو العجائبيّ في مزجه عالمنــا الــواقعي المحــسوس بعــوالم أخــرى مــن إنتاج الخيال الخلاّق بما فيه من شخــصيات غيــر حقيقيــة يــسعى دائمًــا لإقناعنــا بأنهّــا موجودة . والتردّد الذي يظهــره القــارئ تجــاه القبــول بهــذا النــوع مــن الــشخوص أو الحوادث هو المسوّغ الوحيد لوصف هــذا الأدب بــالنوع الغريــب أو الغرائبــيّ والعجيــب أو العجائبيّ.

كيف ينظر القارئ إلى الأشباح مــثلاً ، أيراهــا وهمــاً أم حقيقــة ؟ هنــاك برهــة من الوقت يمضيها ذهنه في التردّد بــين الــرأيين قبــل أن يــصل إلــى جــواب ، وهــذه البرهة التي تسبق الجواب هي زمن الخارق . وحين يــستقر علــى أحــد الــرأيين يخــرج من الخارق ويدخل نوعاً مجاوراً له ، هو الغريب أو العجيب . [٢]

فجنس العجيب أو العجائبيّ : يتحــدّد إذا قــرّر القــارئ أنّــه ينبغــي قبــول قــوانين جديدة للطبيعة، يمكن تفسير الظواهر بها [٣].

"فالعجائبيّ هو التردّد الذي يحسّ به كائن لا يعــرف غيــر قــوانين الطبيعــة فيمــا يواجــه حدثاً غير طبيعي حسب الظــاهر" [٤] . أمّــا جــنس الغريــب أو الغرائبــيّ : فيكــون إذا قرّر القارئ أنّ قــوانين الواقــع (الطبيعــة) تظــلّ ســليمة وتــسمح بتفــسير الظــواهر الموصوفة . [٥]

فعندما يقرأ القارئ رواية تتعامل مع أشباح تنتهــك حيــاة النــاس ، وتحولهــا إلــى شقاء ، فهو يشعر بالخوف ، والخوف " مبدأ القــصص الخارقــة ، و مــن الدارســين مــن لا يحكم على القصة الخارقة من خلال مقاصد كاتبها ونسيج حبكتهــا بــل مــن خــلال قــوة الانفعال التي تثيرها في قارئهــا .. فالقــصّة تكــون خارقــة إذا ولّــدت لــدينا الإحــساس بالخوف العميق"[٦] . وعندئذٍ يتردّد : أيقبل هــذا العــالم الــذي لا يــشبه عــالم الواقــع أم

---

[١] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية: ٨٧ .

[٢] نفسه: ٨٧ .

[٣] تودروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ،٤٩ .

[٤] تودروف : مدخل إلى الأدب العجائبي،٤٤ .

[٥] نفسه : ٤٩ .

[٦] نفسه ، ٨٧ .

يرفضه . فإذا تبنىّ ذلك فقد دخل في العجيب أو العجائبيّ. أمّا إذا قرر أنّ هذه الأحداث مع الأشباح لم تقع فعلاً ، كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة : أحلام ، عارض نفسي ، هلوسة ، أو أنّ وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة أو سرّ مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي ، فإنّه يكون دون شكّ قد دخل في الغريب أو الغرائبيّ[1].

فطالما قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة ، قلنا إنّ الأثر ينتمي إلى جنس : الغريب . وبالعكس إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة مفسرة من خلالها،دخلنا عندئذ في جنس العجيب[2].

فالتردّد بين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي في تفسير ظاهرة غريبة هو ما يخلق الفعل العجائبيّ[3].

" ويخلق حضوراً لشيء نسميه الجو العجائبيّ ، واللغة العجائبيّة ... وغيرها ، وكلّها تتطلب التأويل مادام الأدب بطبيعته ، معطى للتأويل على الدوام "[4] . فالعجائبيّ كلّه قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به،واقتحام من اللامقبول لصميم الشرعيّة اليومية التي لا تتبدّل " [5]

(والتردّد هو الذي يمدّ العجائبيّ بالحياة) [6] . فالأيمان المطلق شأن الارتياب المطلق، كلاهما سيحملاننا إلى خارج العجائبيّ . فالقارئ قد يتردّد أمّام قبول الشيطان في أحداث رواية أو قصّة وفي النهاية عليه أن يقرّر إن كان الأمر يتعلق بخداع الحواس ، وناتجاً عن الخيال فتبقى قوانين العالم على حالتها (غرائبي) . وإمّا أنّ هذا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا (العجائبيّ) [7] . وهذا العالم " لا يشبه عالم الواقع بل يجاوره دون اصطدام ولا صراع ، إلى الرغم اختلاف القوانين التي تحكم

---

(1) نفسه : ٨٨ .

(2) نفسه ، ٥٧ .

(3) تودروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ٨٧ .

(4) نفسه ، ٢٢ .

(5) نفسه : ٤٥ .

(6) نفسه ٤٨ .

(7) نفسه : ٤٤ .

العالمين وتباين صفاتهما" [١]

وقد توجد قصص تحتوي على عناصر فوق – طبيعية ، من غير أن يتساءل القارئ أبدًا عن طبيعتها ، وهو يعرف جيدًا أنّه لا ينبغي أن يأخذها بالمعنى الضيق. إذا ما تكلّمت حيوانات ، فليس يحضرنا أي شكّ في أننا نعرف أنّ كلّمات النصّ يجب أن تُحمل على محمل معنى آخر،ليس أليغورياً أو مرموزياً[٢] مع الاحتفاظ بهذه القصص في خانة العجيب .

وفيما يرتبط العجائبيّ بالحاضر ويقوم فيه (زمن التردّد والقراءة) يطابق العجيب ظاهرة مجهولة لم تر بعد أبداً ، وهي آتية (من المستقبل)، وتتمّ في الغريب العودة بما لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة ، وإلى تجربة مسبقة ، موجودة قبلاً (الماضي) .

وكثيرًا ما يتداخل الغرائبيّ والعجائبيّ في النصّ الواحد ، ويصبح إيقاف كلّ منها عند تخوم واضحة أمراً صعبًا يحتاج إلى مهارة ودقة، وقدرة على التأويل ، وجمع شتات الظواهر والأحداث،وردّها إلى الواقع واللاواقع . وفيما يلي رسم يوضّح التصنيف المذكور قياساً إلى التردّد:

غرائبي محض	عجائبي غرائبي	عجائبي محض
	التردّد	

ويرى تودوروف أنّ العجائبيّ يتحقّق بثلاثة شروط أوّلها وثانيها إلزاميّان، وثالثها اختياري . وهذه الشروط هي[٣] : –

١- لابد أن يحمل النصّ القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التردّد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية .

٢- ثم إنّه يكون هذا التردّد محسوساً بالتساوي من طرف الشخصية ، وعلى ذلك يكون دور القارئ مفوضاً إلى شخصيته، وفي نفس الوقت يوجد التردّد ممثلاً ،

---

[١] لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرّواية ، ٨٧.

[٢] تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ٤٨ .

[٣] نفسه: ١٣ .

حيث يصير واحداً من موضوعات الأثـر ، ويتوحّـد القـارئ مـع الشخـصية ، فـي حالة قراءة ساذجة .

٣-ضرورة اختيار القـارئ لطريقـة خاصـة فـي القـراءة مـن بـين أشـكال عـدّة ، ومستويات _ أيّ الطريقة _ تعبرّ عـن موقـف يـومي يقـصي التـأويلين الأليغـوري (المجازي) والشعري .

أمّا الغرائبيّ، فيمثّل لدى فرويـد " الـشعور بـأنّ الوضـع الحـالي شـاذ أو غيـر واقعي) . ويمكن "اعتباره حالة خاصة لشعور الغرائبيّة الـذي يحـوي فـي الوقـت نفـسه اضطراباً للإدراك المميـز للوضـع وبدايـة الـشعور (بفقـدان الشخـصية " [١]. وتحـت تعبير الغرابة المطلقة وصـف فرويـد الـشعور بـالقلق الـذي يحدثـه فقـدان الإحـساس بالألفة عندما يظهر شيء ما غيـر واقعـي فيمـا كـان يعـدّ حتـى ذاك الحـين خرافيـاً يستحيل ظهوره . وقد يعود هذا الشعور لكـون الوضـع الحـالي يـنعش تـشكيلات نفـسية من الطفولة: مشاعر ، رغبات كبتت أو جرى تجاوزها[٢].

والغرائبيّ ليس جنساً واضح الحدود ، بخـلاف العجـائبيّ[٣] ، وبتعبيـر أدق إنّـه لـيس محدوداً إلا من جانب واحد ، وهـو التفـسير علـى وفـق معطيـات عالمنـا الحقيقـي . فالغرائبيّ يتنـوع، ويـنهض الفهـم الخـاص والمعـارف المـشتركة، والثقافـة الخاصـة، والزمن، والمكان، والحالة النفسية، والإحالات الذاتية بـدور فـي تقييمـه ورسـم خطوطـه وأبعاده . بخلاف العجائبيّ الذي يمسّ دائماً ما لا يمكن أن يحدث.

وإنما "يتحدّد بصفته إدراكاً خاصًا لأحداث غريبـة "[٤] فـالغرائبيّ يتـأتّى " مـن الافتتـان الذي مصدره الحيرة أو الشّك" [٥]، وهو فيمـا يقـول فرويـد " يـشير فـي الحقيقـة إلـى تكرار شيء مألوف جداً ، إلاّ أنّه مكبوت أو بعيد عن الاهتمام " [٦].

---

(١) رولان دورون و فرنسواز بارو: موسوعة علم النفس ، ترجمة فؤاد شاهين جزء (١) ،٤٣٧ .

(٢) نفسه:جزء (١)،٤٣٧ .

(٣)تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ٦٠ .

(٤)تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ،٩٥ .

(٥) ت. ي. أيتر : أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع ، ٨٠ .

(٦) نفسه : ٤٩ .

وتدخل الغرائبيّة و العجائبيّة في علاقة جدلية تصنيفية مع الفنتازيا . فبعض الدارسين يرى أنّ الفنتازيا تتمثّل في الغرائبيّة العجائبيّة ، بينما يرى آخرون أنّ الفنتازيا تتجاوز ذلك إلى كلّ الأنشطة التخيلية[١] .

" فالفنتازيا بمعنى آخر هي احتمال تقديم الأسطورة والميثولوجيا والفولكلور والقصص الطوبوية ورؤى الأحلام ومقاطع السّرياليّة والخيال العلمي وقصص الرّعب . وكلّ ما يقارب هذه الأنواع وله علاقة بالبشر) [٢]. ومن هذا الاحتمال يصدر شعيب حليفي إذ يقول ((العجائبيّ والغرائبيّ هما عنصران يندرجان تحت معاطف (الفنتاستيك) الذي يعدّ اختراقاً لكلّ حدود الأزمنة والأمكنه وهي المقاييس التي اعتادها الإنسان في حياته الأرضية" [٣].

ونستطيع القول إنّ: "أدب الفنتازيا يستخدم تداعيات أقرب إلى التداعيات المزاجية التي قد تبدو غرابتها في أوّل الأمر غير متساوقة ، ولذلك إمّا أنّ تكون جامدة من حيث الإيحاء أو تبعث خيوطاً متقلّبة وغير محدودة منه" [٤] .

والنصّ الأدبي الفانتاستيكي (الفنتازيا) يتكوّن من عناصر تتوزّع على محورين[٥]:-

١- خارجي يتعلق بالانفعال الذي يولّده الفنتاستيك في القارئ والشخصية على حدٍ سواء ، وهو يضم التردّد والحيرة والخوف والاندهاش .
٢- محور داخلي يتعلق بمكونات تحدّد النصّ من الداخل وتتجلّى في التعرية والتدمير واعتمادها على التضخيم أو المسخ وما يترتّب على ذلك من تحولات .

وهذه العناصر تعود بنا إلى تداخل العجيب والغريب . فتودوروف يجعل العجيب في أنماط ثلاثة يتداخل بعضها مع الغريب ، و هي :-

١- العجيب المبالغ فيه :- وهنا يعرض الكاتب لظواهر فوق الطبيعة تفوق ما ألفناه ، مثل ذلك في ألف ليلة وليلة عندما يؤكّد السندباد البحري انه رأى حيتاناً يبلغ

---

[١] محمود قاسم : الخيال العلمي أدب القرن العشرين ، ١٥٤ .

[٢] Rosemary: Jaksan, Fantasty The Literacy of Subversion , P 116

[٣] شعيب حليفي : شعرية الرّواية الفانتاستيكية ، ٥٢ .

[٤] شعيب حليفي : شعرية الرّواية الفانتاستيكية ، ٤٦ .

[٥] نفسه : ٤٦ .

طولها مائة ذراع ومائتين . .

٢- العجيب الغريب جداً :- وهو أقرب إلى النمط الأوّل من العجيب و يروي أحداثاً فوق طبيعية دون تقديمها على ذلك النحو ، والمتلقي المضمر لهذه الحكايات يفترض أنّه لا يعرف المناطق التي تجري فيها الأحداث ، وبالتالي لا داعي لديه لوضعها موضع الشّك ، مثل وصف السندباد لطائر الرّخ .

٣- العجيب الآلي: وهنا تظهر آلات صغيرة ، إنجازات تقنية غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف ، إلا أنهّا على الرغم من ذلك لا تتجاوز حدود الأماكن كالبساط الطائر والمنظار المقرّب .

وتحقيق العجائبيّ في النصّ يترك أثراً خاصاً في القارئ خوفاً أو هولاً ، أو مجرد حبّ استطلاع، الشيء الذي لا تقدر الأجناس الأخرى على توليده ، والعجائبيّ يخدم السّرد ويحتفظ بالتوتر : إذ إنّ حضور العناصر العجائبيّة يتيح تنظيماً للحبكة مكثفاً بصورة خاصة . وأخيراً فإنّ للعجائبي من اللحظة الأوّلى وظيفة تحصيل حاصل :- إذ يسمح بوصف عالم عجائبي ، وهذا العالم ليس له مع ذلك حقيقة موجودة خارج اللغة فالوصف والموصوف ليسا من طبيعتين متباينتين . [(١)]

والبنية السّرديّة في الخطاب (الفانتاستيكي) (العجائبيّ والغرائبيّ) تتحقّق في أربعة أنماط سرديّة :-

١- السّرد اللاحق : وهو يهتم برواية أحداث ماضية ، سواء في الزمن البعيد أو الزمن القريب ، وغالباً ما يكون هذا السّرد مشفوعاً بتقنيات " تكسير " إطلاقية الماضي ، تتيح له تجاوز الحاضر والمستقبل ، فالسّرد في الماضي هو صورة منعكسة عن الراهن المفعم بتناقضاته .

٢- السّرد المتقدم : وهو نوع يملأ الحيز الروائي بأخبار عن أحداث تقع في المستقبل وهي لما تزل في باب المغيب والمحجوب ، فيكون الروائي بهذا النوع قد دخل عالما من المفروض أنّه مستعصٍ وبدّد بعض الغموض الناتج عن الحيرة والدهشة التي يشعر بها المتلقّي .

٣- السّرد المتزامن:وهذا النوع يقصد به إيهام المتلقّي بتزامن الحدث وفعل السّرد،

---

(١) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ٩٥.

فكأنهّما يحدثان في الوقت نفسه. إن عنصرّ الإيهام هو خاصية تحكم هذا التزامن ، بقصدّ الرفع من حدة التوتر لدى المتلقّي الغارق في الاندهاش والحيرة .

٤- السّرد المدرج : يقوم السّرد المدرج مع السّرد اللاحق على خلق نواة سردية واحدة تسوق التنويع إلى مدارات تجريبية ، تخصب الحكي ، وتعطي للتطوّر وضوحا وجلاء يعكسان ما يريد النصّ قوله.[١]

والبنيتان السّرديتان (العجائبيّة والغرائبيّة) بكلّ معطياتهما بنيتان قلقتان إن جاز التعبير، تتعالقان مع كثير من البنى التي تؤسّس لأجناس أخرى من الأدب مثل الأساطير والخيال العلمي والسّحر والأحلام واليوتوبيا والروايات البوليسيّة . وإن كان الجامع بينها "توقف العمل بالمعاني الاعتياديّة"[٢] " وتضخّم الإحساس سواء كان هذا الإحساس إيجابياً كالشعور بالمتعة أو سلبياً كالشعور بالخوف " [٣] .

وقلق هاتين البنيتين ينبع أوّلاً من تجاورهما مع أجناس أخرى ، وثانياً من مرونة أطرهما في الكثير من الأحيان ، إذ إنّ كثيرًا من السّرد العجائبيّ قد يتحوّل إلى غرائبي في لحظة إذا ما وجدنا تفسيراً له ضمن الطبيعة .[٤] فعودة ميت من الموت أمر لا شكّ أنّه عجائبي ؛لأنّه يخرق قوانين الطبيعة السائدة في عالمنا ([٥])، ولكن إذا تكشّف لنا أنّ الميت لم يمت أصلاً ولكنه كان مخطوفاً مثلاً أو غارقاً في غيبوبة مرضية دخلت الأحداث في بنية الغرائبيّ .

كما أنّ الاكتشافات العلميّة وتقدّم المعارف وسيطرة العلوم التطبيقية يجعل الكثير من الأعمال العجائبيّة تفقد خصائص عالمها الذي يفارق عالمنا ، فالبساط السّحري والانتقال من مكان إلى آخر بسرعة، والمقراب وغيرها من الآلات العجيبة في ألف ليلة وليلة مثلاً ، قد أصبحت مسخّرة بين يديّ الإنسان ، يستخدمها في كلّ يوم ، ولم يعد وجودها يثير استغرابه ، فالمناسب إذن أن تُقرأ الأعمال في ضوء زمنها، لتستطيع

---

[١] شعيب حليفي : مكونات السّرد الفانتاستيكي ، فصول، مج ١٢، ع ١ ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ٦٨- ٦٩ .

[٢] ت. ي- أيبتر : أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع ،١٤.

[٣] تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ١٦٧.

[٤] نفسه :٥٧.

[٥]تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ٤٤.

بناها السّرديّة أن تحافظ على هيكلّها وقوامها العجائبيّ .

ولكن هذا الأمر قد يكون أصعب بالنسبة للأدب الغرائبي الذي يخضع أحياناً للحكم الفردي كما يخضع للحكم النقدي أو الجماعي . الذي ينبع من "المعارف المشتركة لكلّ قضية تمسّ ما يمكن وما لا يمكن أن يحدث"[١] . فنصّ يسرد قصّة رجل ذبح بقرة وجعل من عظمها أمشاطاً يبدو عادياً لا غرابة فيه ولا عجب ، إذا كان القارئ أو النّاقد أو المبدع ينطلق من الفكر الديني المسيحي أو الإسلامي أو حتى اليهودي . ولكن الأمر سيختلف تماماً إذا عرفنا أنّ هذه القصّة أو الرّواية تحكي حكاية رجل هندوسي متديّن ، يعامل البقرة على أنهّا آلهة مقدسة لا يمكن مسّها . وهنا يبرز السّرد العجائبيّ أو الغرائبيّ (باعتباره وسيلة ناجحة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن أن تتغيرّ وتتبدّل في بيئات يتحكم بها العرف أو الضوابط الاجتماعية.[٢]

والحقيقة أنّ البنيتين السّرديتين العجائبيّة والغرائبيّة لا يكفي القول بتوظيفهما في الأدب القديم بكثرة، ليستقيم البحث في فنيتهما وتقنياتهما، بل نحن مضطرون للبحث عن وجودهما في الأدب الحديث (الرّواية والقصّة القصّيرة) . لنعرف إلى أيّ مدى تبلور هذا النصّ الذي يعرض كما يقول محمد براده في تعليقه على ترجمة الصديق بو علام لكتاب مدخل إلى الأدب العجائبيّ "رؤية مغايرة تقدم تحولاً في العلائق مع الطبيعة ، ومع الذات الخفية ، ومع الآخرين على مستوى تباين المجتمع وتحوّله من متخيّل سائب إلى جنس تخييلي يسنده وعي، ولغة متميزة، وموضوعات تستكشف المجهول، وتوسع من دائرة الأدب"[٣].

وهذا التوسّع السّردي ضمن بنائيات جديدة ، ورؤىً ذات منطلقات إبتكارية وتجديدية ،نستطيع أن نرصده في كثير من تيارات القصّ الحديث ومسميّاته وتصنيفاته، مثل: الرّواية الطليعية، والرّواية الجديدة، والرواية ذات الحساسيّة الجديدة، والرّواية المستقبلية، والرّواية الحديثة،والرّواية التّجريبيّة، وروايات الواقعيّة السّحريّة.

---

[١] نفسه، ٤٩.

[٢] ت. ي. أيثر : أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ١٢.

[٣] تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ٧ من المقدّمة لمحمد برادة.

وليس من شأن دراستنا هذه رصد هذه الـرؤى والأسـاليب الجديـدة فـي القـصّ الحديث ، ولاتتبّع الفرق أو التقارب بين معطيات هـذه الـدروب الابتكاريـة فـي القـصّ ، ولكن ما يعني دراستنا هو توظيف كـلّ هـذه التجديـدات للـسّرد العجـائبيّ والغرائبـيّ ، وتفكيكها لهما لإعادة بنائهما ضـمن سـر دياتهـا المختلفـة ، وتوليـدهما لعوامـل أخـرى وشخصيات غير نمطية ، وعلاقات سردية وبنائية تتخطّى التقليدي وتكسّر الرتابة .

فالرّواية التّجريبيّـة " جـاءت لتفـتح البـاب علـى مـصراعيه لـرفض الأشـكال الجاهزة للفكر أو لطرق التعبير عنه " [١]، "وتغـرق فـي الـضبابية والـصعوبة والتعقيـد " [٢] ، كما أنهّا "تبالغ ،وتمسرح ، وتتقصّى المـشكلات وتـصوّر رؤيـة النـاس لهـا تحـت ضغط الإجـراءات اليائـسة أو الحلـول الرهيبـة أحيانـاً " [٣] . "وقـد عبّـرت الروايـات التّجريبيّة عن اللامعقول والغرابة من خـلال العجـائبيّ والغرائبـيّ " [٤]ومـن هنـا ضـاع منها كلّ ما هو منطقي، وصارت خليطـاً مـن أشـياء متنـافرة هـي مـزيج مـن تلاحـم الذهن بالذاكرة ، وبالتالي سيطر عليها الغموض" [٥] .

ولا شكّ في أنّ الرّواية التّجريبيّة تنطلق من منطلقـات الحداثـة التـي تـؤمن بكـلّ جديد ، ذلك الجديد القلق الذي لا يكاد يولد ، حتى يـصبح قـديماً ، ويبحـث عـن شـكلّ يستولد منـه ؛ ليقـوم علـى أنقاضـه . فالحداثـة " وليـدة الـوعي بـضرورة التفـسير ، والخروج من النمطية " .[٦] واستمرار تطوّر الأنـواع . وهـي لا تـرتبط بـالزمن فقـط إذ (لا يمكن اختيار مؤلفين من القرن العشرين كي يـتمّ التأكـد مـن حداثـة فكـرهم . ففـي كلّ لحظة زمانية تتعايش لحظات من الماضـي القريـب أو البعيـد، مـع الحاضـر وحتـى مع المستقبل "[٧]

---

[١] شكري الماضي وهند أبو الشعر : الرّواية في الآداب ، ٢٢٧.

[٢] مالكم برا دبري وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، جزء ١ ، ٢٦ .

[٣] نفسه :٢٣١ .

[٤] نفسه،١٢٢.

[٥]منى محمد محيلان : حركة التجريب في الرّواية العربية الأردنية، ١٢٢ .

[٦]خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ،٣٩ .

[٧] تودوروف : نفد النقد رواية تعلم ، ١٩ .

فالحداثة فكر وأدب " قيمي لا زمني " .(١)

والقصّ الحداثي يعني عند مالكم برادبري " التحليل والتأمّل و الهروب والخيال و إطلاق العنان للأحلام".(٢) مثلما يعني "الفنّ الذي حوّل الواقع إلى خيال نسبي".(٣)وهو قصّ يصوّر "عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت " .(٤) متوسلاً إلى ذلك " بالشّكل التجريدي والخيال المكثّف "(٥) الذي يعلق على نفسه بتراكيب رمزية وتخيلية (٦) ، والقصّ الحداثي ينبع من مشكلّة "أنّ عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريباً عن ذات الإنسان ، بل إنّ الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها"(٧) . وكثيرًا ما يغرق قصّ الحداثة في الأسطورة ، وهو مجال يخلقه الكاتب متعمداً ليستوعب فائض التجربة في الواقع المحدّد الذي أصبح من الضيق بحيث لم يعد يتّسع لتجربة الذات العريضة الممتدة(٨) .

فالحداثة إعادة نظر في المرجعيات ، والقيم، والمعايير وهي رؤيا جديدة (٩)، وتعبّر عن المقلق والعجائبيّ والمثير وهي تجديد للغة ، وتحرير للمخيّلة ، وتجاوز للحدود الوهمية التي تفصل الواقع عن اللاّواقع، وهذه الحداثة تستوجب حساسية جديدة تجاه هذا العصر (١٠).

والحساسيّة الجديدة تعبّر عن وعي خاص تجاه الأشياء سواء في الشّكلّ أو المضمون، وهذا الوعي يقوم على تقنيات كسر الترتيب السّردي ، وتجاوز العقدة التقليدية ، والغوص إلى الداخل،والتعلّق بالظاهر ، وتوسيع دلالة الواقع لكي يعود

---

(١) إدوار خرّاط: أصوات الحداثة ، ٢٠٣ .

(٢) مالكم برادبري و جيمس ماكفارلن : الحداثة ، جزء ١ ،٧١ .

(٣) نفسه: جزء ١، ٢٧ .

(٤) نفسه: ٢٧ .

(٥) نبيلة إبراهيم : قصّ الحداثة ، فصول ، مج ١٦٧ ، ع ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ٩٦ .

(٦) نفسه : ١٠٠ .

(٧)نبيلة إبراهيم : قصّ الحداثة: ٩٩.

(٨) نفسه :١٠٥ .

(٩)خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، فصول ، مجلد (٤) ، ع ٣ ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ٢٦ .

(١٠) نفسه : ٢٢ .

إليها الحلم والأسطورة والشعر[1]،ووضع المعجز والخارق موضع الحقيقة المسلم بها دون دهشة [2]، والانفتاح على عوالم وأكوان ما تحت الوعي ، أمّا الزمن فقد أصبح مهمشاً ومحطماً ضمن توافق نادر عند بعض المبدعين [3].

وضمن هذه الحساسيّة برز تيار " الواقعيّة السّحريّة – الفنتازيا –العجائبيّة والغرائبيّة ، حيث تسقط الحدود ضمن شطحات الخيال والاستيهامات المظفورة أحياناً بنسيج الواقع " [4]. "إذ ليس الهدف والغاية في الخيال الأدبي بالضرورة مختلفاً عن ذلك الموجود في الواقع، وما يسمى حقيقة في الأدب غالباً ما يكون فرضياً "[5] . وهذه الواقعيّة " ترصد عالمها المتخيّل من جذاذات وكسر هذا العالم الذي نعيشه "[6]وتدمج الفنتازيا الواقع بالسّحر متحدّية الأعراف السردية السائدة [7]. ولعلّ كتّاب أمريكا اللاتينية[8] أكثر من أسهم في هذا التيار في القرن العشرين ، حتى أصبحوا روّاد هذه الواقعيّة التي تكتسب سحرها من كونها نتاج الخيال ، وليس الملاحظة الواعية وحدها [9]، انطلاقاً من أنّ تخيّل الأشياء يدلّ على قوة سحرية لا يمكن تفسيرها [10]وهذا الخيال المجنّح الذي يدخلنا في عوالم غير طبيعية يستفيد من خيالات العمى والجنون والشيخوخة. وحري بالذكر القول إنّ الغرائبيّ لا يضادّ الواقعي وإنّما يضفي عليه قيمة رمزية ودلالية : فالغرائبيّ والعجائبيّ يخترع واقعاً بمعنى أو بآخر لكن في ظلال سحرية خيالية .

---

[1] إدوار خرّاط: الحساسيّة الجديدة ، ١١ .

[2] نفسه : ٣٠٥ .

[3] نفسه : ٣٥٥ .

[4] إدوارد خرّاط: أصوات الحداثة ، ٢٩ .

[5] Thamas , D, Clareson: The Other Side of Realism, P 1

[6] صلاح فضل : أشكال التخييل، ٣٨ .

[7] فاضل تامر : جدل الواقعي والغرائبيّ في القصّة القصّيرة في الأردن ، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني ، عمان ، ١٠٤،١٩٩٣.

[8] انظر : د.ب غالغر أدب أمريكا اللاتينية ، ترجمة محمد جعفر داود ، ١٠٠– ٢٠٠.

[9] نفسه : ٢٠٢

[10] نفسه: ١٩٨ .

السّرد العجائبي والغرائبي في الأدب القصصي الحديث :

والأدب الحديث (رواية ، قصّة قصّيرة) شهد توظيف السّرد العجائبيّ والغرائبيّ في إبداعاته لدرجة لا نبالغ إذا قلنا إنّ هذا التوظيف أصبح من أوضح البنى السّرديّة تواجداً وحضوراً وإدهاشاً . فعلى الصعيد العالمي بات هذا السّرد يستقطب الأدباء كما يستهوي الجمهور،والعطاءات الغربية في هذا الصدد قد يعزّ على الدارس رصدها كلها لكثرتها . مثل أعمال :- غابريل غارسيا مركيز (مائة عام من العزلة) ، كافكا (المسخ) ، لويس كارول (أليس في بلاد العجائب) ، ميشال بوتور (مرور الحدأة) ، كلود سليمون (العشب) ، راد كلايف (الصقلّي) و (رواية الغابة)، لوفكرافت (نداء كتولهو) ، برولت (حكايات الزمن الماضي)

وفي القصة العربية أسهم الكثير من الأدباء العرب في توظيف هذه البنية السّحريّة في كتاباتهم مثل :- يحيى حقي في (السلحفاة تطير) ؛ عبد الخالق الركابي في (الراووق) ؛ سليم بركات (فقهاء الظلام) ؛ إدوار خرّاط(الزمن الآخر) و(رامه و التنين) و(حجارة بوبيللو) و(يقين العطش) ؛ محمد برّاده (لعبة النسيان) ؛ محمود طرشونة (المعجزة) ؛ محمد الهرادي (أحلام بقرة) و الميلودي شغموم (الضلع والجزيرة) ؛ محمد عز الدين التازي (أبراج المدينة) و (رحيل البحر) ؛ أحمد المديني (الجنازة) ، (زمن بين الولادة والحلّم) و إبراهيم الكوني (البئر) و(الواحة) ، و(واو الكبرى) ،و (واو الصغرى) ، و(نداء الوقواق) ، و (المجوس) و (السّحرة) و(الفم) و جمال الغيطاني (وقائع حارة الزعفران) ؛ صنع الله إبراهيم، (اللجنة) ؛ خيري عبد الجواد (السحلية) ؛ يحيى الظاهر عبد الله (الكائن الليلي) ، محمد زفزاف (بيضة الديك) ؛ الطيب الصالح (بندر شاه) ، وغيرهم الكثير أمثال حيدر حيدر ، يوسف القعّيد،رشيد بوجدرة ، سمية رمضان ، مصطفى المسناوي ، إبراهيم عبد الحميد ، سعيد الكفراوي ومنقذ القرماوي .

وقد لقيت هذه البنية السّرديّة صدىً طيباً في الأدب الأردني ،وباتت بنيته تمتص معطيات ومتناقضات هذا العصر ، وتعيد إنتاجها بطريقة جديدة مبتكرة ، تحمل الكثير من الرموز والدلالات والإيحاءات وتجيد الاختباء وراء أقنعة الفنتازيا والأسطورة والخرافة وغيرها من معطيات هذه البنية .

فخاض الكثير من الأدباء الأردنيين لجة هذا البحر ، والتقطوا الكثير من درره وعجائبه ، مثل :- فخري قعوار ، مؤنس ، الرزار ، بدر عبد الحق ، سامية عطعوط ،جمال أبو حمدان ، جميلة عمايرة ،

مفلح العدوان ، أحمد الزعبي ، محمد طملية ، سميحة خريس ،إبراهيم نصر الله ، أحمد النعيمي والكثير غيرهم ممن ستتناول الدراسة بعضاً من أعمالهم.

وهذه البنية السّرديّة شأنها شان أيّ تجلّ أدبي ، أُفرزت ضمن مجموعة من العوامل الضاغطة ، التي استولدتها الظروف ، وصقلتها الموهبة وشحنتها الروافد الثقافية والتجارب الحياتية للمبدع .

وقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي اجتاحت أوروبا خاصة والعالم عامة بعد الحربين العالميتين من أهم العوامل التي أبرزت هذه البنى السّرديّة إلى الوجود ؛ حيث باتت الغرائبيّة العجائبيّة الطريقة المثلى لتكسير القوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق للترميز بهدف تمرير الانتقادات السياسية والاجتماعية والدينية)[١]

علاوةً على أنّ هذا السّرد تعبير عما في الواقع من تناقضات وصراعات يعجز الإنسان عن مواجهتها وحسمها لصالحه ، عندئذٍ يزحزح في تعبيره الأدبي هذه الصراعات والمتناقضات إلى عالم الخيال ليضعها موضع تأمّل وتدبّر من قبل المتلقّي[٢]. في محاولة تصدر عن " يأس عميق عن اكتناه جوهر الواقع ، والإلمام بالتحولات السيكولوجية المحزنة التي يعيشها الإنسان" [٣].

وهذه البنية السّرديّة تتسع لتصبح جلباباً فضفاضاً قادراً على إخفاء ذواتنا وأهدافها ومغازيها المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وأنواع الرقابة كافّة؛ لذا تعدّ الأجواء (الغرائبيّة و العجائبيّة) وسيلة عملية وناجعة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن أنّ تتستّر ، وتتبدّل في بنيات يحكم فيها العرف أو الضوابط الاجتماعية[٤].

والأدب الغرائبيّ والعجائبيّ بما يقدم من خيال مجنّح يمنح فرصة للهروب من الواقع " لكن الهدف والغاية من الهروب يتراوح بين تحقيق الأمنية والإثارة ومجرد

---

(١) عوني صبحي الفاعوري : إبراهيم الكوني روائيا ، أطروحة دكتوراه ، ١٨٧.

(٢) نبيلة إبراهيم : خصوصيات الإبداع الشعبي ، ٧٥ .

(٣) حسين جمعة : سر ديات الموجة الجديدة ، أفكار ، العدد ١٧١، عمان ، ٢٠٠٣ ، ٤٨ .

(٤) أيتر : أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع ، ١٢ .

الاستماع"[١] . "فهو وسيلة للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة بيد أنّ الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضيق وكبت الأنفاس والرّعب التي يتميز بها عالمنا الإنساني" [٢].

ويملك العجائبيّ والغرائبيّ ذكاءً سردياً خاصاً يجعله " يقوض البنى والخطابات والنظم السياسية الضاغطة والمستلبة – التي تمثّل الآخر عن طريق اختراقها فنياً ورؤيوياً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي" [٣] . ومن ثم يتستّر وراء أقنعته اللاواقعية من أجل حماية نفسه وحماية مبدعه من فتك السلطة ، التي تصعب مواجهتها مباشرة ، ولكن قد يسهل خداعها إذا تمكّن الأديب من إتقان لعبة القفز بين عالمي الحقيقة والخيال . " فالكاتب يلجأ إلى عالم الأحلام والقرين والجن والمخلوقات العجيبة كي يعبّر عن هذا العالم ، وكأنّه يمرّ في هذه الحياة مروراً سريعاً ، ولكن الأجمل هو العالم الآخر"[٤].

والأديب في سعيه إلى رسم واقعه بكلمات غير التي عهدناها ، وبعوالم لم نعرفها إنّما يهدف أيضاً عن سبق إصرار إلى " تكسير الرتابة التي هيمنت على ذاتيّة القارئ طويلاً ، بخلق غرابة مقلقة والنفاذ إلى الشعور والذاكرة وتفتيتها إلى ذرات مرتبكة " [٥]. فالكلّ يركض وراء الجديد ، ويتطلّع نحو المستقبل ، ويكره أن يقلّد من سبقوه[٦]، مستخدماً عجينة العجائبيّ والغرائبيّ التي تنتج كلّ جديد ومبتكر لمن يملك مفتاح الخيال والترميز، فالقصّة والرّواية يجب أنّ تكون مميزة بدرجة تكفي لتسويغ سردها . فلا أحد له الحق بإيقاف المارة المسرعين في الحياة ما لم يكن لديه الغير عادي من التجربة[٧]. ومن يملك العجيب أو الغريب لا بد أنّه يملك هذا الجديد المنشود .

---

(١) Clearson: Ibid P.6 .

(٢) أيتر : أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع ، ٢٠ .

(٣) فاضل تامر : جدل الواقعي والغرائبيّ في القصّة القصّيرة في الأردن ، ١٠٤ .

(٤) عوني صبحي الفاعوري : إبراهيم الكوني روائيا ، ١٨٧ .

(٥) شعيب حليفي : شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ١٠.

(٦) عبد الفتاح كيليطو : الأدب " الغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي ، ٦٧.

(٧) Miriam , Allott : Norelists of the Novel , P. 85.

إذن نستطيع القـول إنّ العجـائبيّ والغرائبـيّ يمـثّلان تلـك اللّـذة التـي يجـدها القارئ و المبدع عندما يفلت من إسار تكاليف واقعـه الـصارمة ، ومـا هـي عليـه مـن جفوة ، ويستسلم لفتنة غير المعقول[1].

روافد العجائبيّ والغرائبيّ في السّرد القصصيّ الحديث:-

تتّسم روافد العجائبيّ والغرائبيّ بعدّة سـمات تغنـي هـذا الـسّرد الحـديث، وتفـتح الأبواب أمامه على عالم اللاواقع والاسـتثنائي ، وهـذه الروافـد تتميـز بغناهـا وكثرتهـا من جهــة ، وبــشمولها عــصوراً متعــدّدة وأجناســاً أدبيــة مختلفــة مــن جهــة ثانيــة ، وبمرونتها وخصوبة خيالها من جهة ثالثة ، الأمــر الــذي يفـسح للمبــدع أرضــاً خـصبة قادرة على عطاء الكثير من الثمار المختلفة .

ومن أبرز هذه الروافد:-

أوّلاً:- الروافد الدينية :- فالديانات سماوية كانـت أم أرضـيّة ، تحفـل بقـصص الأنبيـاء والصالحين الذين أجرى الله على أيـديهم الخـوارق والمعجـزات ، كمـا تحفـل بتـصوير عوالم فوق إدراكية كعوالم الجنة والنار والبرزخ والتناسخ والأرواح .

ثانياً :- الروافد الأسطورية :- تعدّ الأساطير مـن أغنـى الروافـد التـي تمـدّ الغرائبـيّ والعجائبيّ بالقصّص والتفـسيرات والعلامـات الميثولوجيـة التـي تجـسد عـوالم فـوق طبيعية في سبيل فهم ساذج لهذا الكون ، بما فيه مـن معطيـات قـد تـصعب علـى فهـم الإنسان.

ثالثا :- الروافد التراثيـة التاريخيـة :- وهـذا الرافـد يـستوعب كثيـرًا مـن النتاجـات والموروثات الأدبية والتراثية ، والتي يمكن تعريفها على النحو التالي:-

١:٣- قصص الخرافات التي تشيع فـي بيئـات العامـة ويتناقلهـا الخلـف عـن الـسلف وتتعالق بطريقة أو بـأخرى مـع مخـاوفهم وآمـالهم مثـل :- قـصّة الغـول والـضبع ، والعفريت .

٣:٢ القصّص العاطفية الاجتماعية التي تزخر بخـوارق تتـأتّى مـن علاقـات الإنسان بجنس غير جنسه كالحيوان أو الجن أو الشياطين أو الملائكة

---

[1] سجموند فرويد : محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي ، ٣٠ .

ولعلّ أبرز الأمثلة على هذه القصّص قصّة (ألف ليلة وليلة) وقصّة (الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة) التي حققها هانز مير.

٣:٣ القصّص الرمزية وقصّص الحيوان هي قصص توظّف غالباً لإيصال فكرة المبدع . ومن أبرزها قصص تداعي الحيوان (كلّيلة ودمنة) لابن المقفع و(رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري ، و(رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي و(رسالة تداعي الحيوان على الإنسان) لإخوان الصفا و (حي بن يقظان) لابن طفيل .

٣:٤ المناظرات الخيالية مثل المناظرة بين مدن الأندلس لبحر بن صفوان ، والمناظرة بين فصول العام لابن حبيب الحلّبي ، والمناظرة بين العلم والسيف والقلم للقلقشندي في كتابه صبح الأعشى .

٣:٥ قصص الأمثال التي تحوي كماً مدهشاً من القصّ العجائبيّ والغرائبيّ كأمثال عبيد بن شريه ، و أمثال الواحدي والأصفهاني والميداني والعسكري والزمخشري وغيرهم .

٣:٦ كتب التراث الصوفي وهي تقدم نماذج لأفعال خارقة تظهر على أيدي الصوفيين، وقد ألف في هذه الخوارق الكثير من الكتب التي تخلط الممكن بالمستحيل، والشعوذة بالخرافات؛ الغيبيات مثل كتاب : جامع كرامات الأوّلياء للنبهاني وبهجة النفوس لابن عطاء الله السكندري ، واللمع للسرّاج ....

٣:٧ كتب غرائب الموجودات والمخلوقات والرحلات التي تزخر بمشاهد عن مخلوقات أرضية يحار الإنسان في تصديق وجودها ، إذا يجد أنّه يخالف ما أُلف وعُرف مثل كتاب :- مسالك الأبصار في ممالك الأمصار لابن فضل الله العمري ، وزبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك للظاهري ، وكتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للمقريزي ، وكتاب فريدة العجائب وخريدة الغرائب لابن الوردي ، ورحلة المقدسي ورحلة اليعقوبي ورحلة التجاني .

٣:٨ كتب التنجيم والطلاسم والسّحر والزجر والكيمياء التي تقدّم خليطاً غريباً من الحقيقي والمستحيل والشعوذة والعلم .

٣:٩ السّير الشعبية وما فيها من شخصيات بطولية تبزّ الأقران ، وتفوق

النظراء ، بل وتتجاوز أحياناً ما هو ممكن، مثل: سيرة الفارس عنترة وسيرة الأميرة ذات الهمة وسيرة علي الزيبق وسيرة الزناتي خليفة ، وسيرة المهلهل وتغريبة بني هلال.

٣:١٠- قصص الشطّارو العيارين وهي تزخر بكلّ غريب وشاذ ومستهجن من السلوك والنفسيات والشخصيات .

٣:١١ – قصص الحمقى والمغفلين والطفيليين والبخلاء والأذكياء ونوادرهم الذين يرسمون عوالم خاصة تثير الدهشة والضحك والاستغراب .

رابعاً :- الروافد العلميّة : لا شكّ في أنّ الاكتشافات العلميّة والتقنية التي تقدّم الجديد في كلّ يوم ، تثير العجب في النفس البشرية ، وتدفع الكثير إلى الإفادة منها في رسم صور لعوالم جديدة تتجاوز السائد والمألوف.

خامسا : رافد المدارس الأدبية الحديثة :

من يتتبّع المدارس الأدبية الحديثة من رمزية وتعبيرية وعدمية وسرياليّة وعبثية ومستقبلية[1]وغيرها، يسهل عليه أنّ يتبيّن ذلك الرافد العجائبيّ الغرائبيّ الذي يتفكّك في هذه المدارس ، ليعيد بناء ذاته ثانية في إنجازاتها الإبداعية . وتتباين قوة هذا الرافد من مدرسة إلى أخرى ، كما تتباين كذلك أنماط الأشكال والقوالب التي تستخدمها .

والسريالية أو " ما فوق الطبيعة "[2] من المدارس الأولى التي عُنيتْ بهذا التيار السّردي في الأدب الحديث إلى جانب الرمزية. أمّا التمثّل الواضح للغرائبي والعجائبيّ فنستطيع أن نرصده رصداً واضحاً في أربعِ مدارس ، هي:

---

(١) (المستقبلية حركة أدبية أوروبية أعلنت انفصالاً كاملاً عن الماضي ، ودعت إلى صور جديدة للموضوعات وإلى أساليب لتواكب روح العصر الجديد) : ناصر الحاني – من اصطلاحات الأدب الغربي ، ٨٩ .

(٢) (هذه تسمية أُطلقتْ على المدرسة التي أنتجت فنا فيه طابع اللاشعور ولا يتوسّل أو يعنى بما هو في الحياة العادية المألوفة) : المرجع نفسه ، ٧٥ .

I- المدرسة العبثية والوجودية :-

العبث في معناه الشعبي يعني الهزلي والساخر أي الأمر غير المفهوم[1]. وبمعناه المجرد يعني " عدم الاتفاق مع المعقول والمنطقي "[2] . وهو أيضاً يعني" خلو الحياة من أي معنى ، وعدم خضوع الوجود لقوانين عقلية و لقواعد ثابتة بين طموحات الإنسان وواقع الحياة" [3] . فالإنسان عاجز عن السيطرة على الحماقات التي تنتظم هذا الكون و تجعل الإنسان عاجزاً عن فهمه وعن فهم أهدافه[6]. أمّا معنى العبث الفلسفي فيذهب إلى أبعد من ذلك فهو يبحث في تلك العلاقة بين الله و الإنسان، تلك العلاقة التي تجسد قلقه ومخاوفه إلى درجة حدت بالفيلسوف الألماني نيتشه للاعتقاد بأنّ الله قد مات – والعياذ بالله – ولم يعد له وجود في كتابه (هكذا تكلّم زرادشت) الذي نشر عام ١٨٨٣ م [5].

وإذا كان آداموف يعبّر عن موقف العبثيين تجاه وجود الله بقوله " إنّ كثرة استعمال كلّمة الله جعل هذه الكلّمة تفقد معناها "[6] ، فهذا لا يعني أنّ العبثيين ينظرون إلى الموضوع من المنظار نفسه ، فما زال موقفهم تجاهه متردّداً ، فهم يطرحون سؤال : هل الله موجود ؟ ثم يتصرّفون كأنّه غير موجود " فالواقع أنّ كلمة عبث هي الوجه الملحد لكلمة سرّ" [7] ، التي درج الفلاسفة المؤمنون على تسمية الإرادة الخفية للخالق بها .

وقد كان الفيلسوف الدانمركي سورين كير كجارد أوّل من استعمل لفظ العبث ، مؤكداً أنّ المسيحية عبث ؛ لأنه ليس ثمّة إنسان يستطيع أن يدّعي تفسير مبادئها عقلانياً ، ومن هنا يظل الإيمان خارج الأطر الضيقة التي يرسمها العقل [8]. ولذا

---

[1] نبيل أبو مراد : مسرح العبث فلسفة وتقنية ، الفكر العربي المعاصر ، مج ٣٦ ، ع ٣٦ ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ١٣١ .

[2] نفسه : ١٣٧ .

[3] معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، ١/ ٥٧٩ .

[6] عبد الواحد حسن : ظاهرة الغريب تأريخ وتطبيق ، ٩٧ .

[5] نبيل أبو مراد : مسرح العبث فلسفة وتقنية ، ١٣٢ .

[6] نفسه: ١٣٢ .

[7] معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، جزء (١) ، ٥٧٩ .

[8] نفسه : ٥٧٩ .

يرتبط العبث بـالفكر الوجـودي الـذي يمثلـه جـان بـول سـارتر (١٩٠٥ _١٩٨٠) وألبيـر كـامي (١٩١٣ – ١٩٦٠) وكيركيجـارد (١٨١٣ – ١٨٥٥)" الـذي يـرفض مبدئيًا كلّ الأشكال الجاهزة والموروثـة والـسائدة ؛ لأنّهـا قيـود وأثقـال تمنـع الحريـة الفردية ؛ لذا فهو ينبذ الدين " [١] .

ومن هنا يؤمن جان بول سـارتر زعـيم الوجـوديين " أنّ الأدب الحـرّ الملتـزم لا يمكـن أن يعيش في ظل النظم الديكتاتورية "[٢] فالأديـب يحتـاج إلـى أن يعـيش تجربتـه ، ثـم يعبّر عنها بطريقة تحمل المتلقّي على التفكيـر بهـا والثـورة علـى الأوضـاع الراهنـة ، وبذا يكون قد أدّى رسالة الالتزام نحو أدبه ، وإن توسّل بالعبث لذلك[٣].

وفكرة العبث قديمة جداً في التجربـة الفلـسفية والإنـسانيّة . " ففـي الفكـر القـديم تكلّم الأبيقوريون عن الآلهة التي تدير ظهرها لمـا يجـري للنـاس ؛ إذ إنّ أمامهـا أعمـالاً أهمّ من الاهتمام بالبشر والعناية بمصيرهم"[٤] .

وقد ظهرت فكرة العبث في روايـة سـارتر (الغثيـان) المنـشورة عـام ١٩٣٨ ، وهو يطرح بسردية غرائبية و عجائبية يتـداخل فيهـا الحلّـم مـع الواقـع ، والواقـع مـع المستحيل ، عدم قدرة العقل على تفـسير الوجـود ؛ (فـالوجوديون – شـأنهم فـي ذلـك شأن أدباء القرن العشرين _ لا يقدّسون الأطـر القديمـة والأشـكال الـسابقة بـل يعيـدون النظر في كـلّ الطرائـق والأسـاليب ويحطّمـون المـألوف، ويحـاولون خلـق تقنيـات جديدة)[٥]. ويتجلّى فكرهم فـي معظـم أعمـال سـارتر . ومنهـا: (الأيـدي القـذرة) ، و(البغي الفاضلة) ، و(موتى بـلا قبـور)، و(الدوّامـة) ، و(الـذباب) ، و(الحـزن العميـق) ، و(دروب الحرية) .

أمّا البيـر كـامي الـذي كـان يـدعى فيلـسوف العبـث ، فقـد كتـب روايـة : (الطـاعون) ، و(المـوت الـسعيد). ومـسرحية : (سـوء تفـاهم) ، و(العـادلون) ، و(الحصار). وقصّة : (النفي والملكوت) ، غيـر أنّ أبـرز أعمالـه وأكثرهـا تعبيـراً عـن العبث هي رواية (الغريب). بينما بـرزت وجوديـة غابرييـل مارسـيل فـي مـسرحية (رجل الله) .

---

[١] عبد الرازق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ١٨٤ .

[٢] أنور المعداوي : الأدب الملتزم ، الآداب ، ع (٤ _ ٥) ، بيروت ١٩٨٠ ،٤١.

[٣] نفسه : انظر، ٤١ _ ٤٤ .

[٤] الموسوعة الفلسفية : جزء (١) ، ٥٧٩ .

[٥] عبد الرازق الأصفر :المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ١٨٧ .

وقـد تطـوّر أدب العبـث حتـى صـبغ المـسرح العـالمي بـصبغته الخاصـة ، فأصبحت غايته ألاّ ينقل المعلومـات ، ولا ينـاقش طروحـات ، بـل يرصـد مواقـف ؛ " فهو مسرح مواقف "[1] ، يسعى لزعزعة التفـاؤل المزيـف ورفـض الروتينيـة أو الآليـة التي تسيّر الحياة ، وتربك الأحياء أمام مـشكلاتها. وهـذا المـسرح يبنـي عبثيتـه علـى غرابة الحدث الذي يلـتقط صـوراً ويخلطهـا بمواضـيع أخـرى لكـي تعطـي المـشاهد انطباعاً عامًا ومعقدًا لحالة أساسية [2] .

" والغرابة في العمل العبثي تبدو في اللغة أوّلاً ، ثـم فـي الأحـداث غيـر المتوقعـة وغير المنطقية ثانياً" [3] ، وهو عمل يطالب في الدرجـة الأوّلـى " بـالعودة إلـى الغرابـة واللامنطق " [4] اللذين يعبّران عن مجهودات الإنسان في محاولتـه للانـسجام مـع عالمـه المحيط به ، الذي يسمه بالغرابة ، لذا يغـدو أيّ سـرد غرائبـي أو سـلوك تتمـاهى فيـه الأحلام والسّحر واللامعقول مناسباً تماماً له . فـالأدب الخيـالي " عـادة غيـر حـسّاس ، ولا يعالج قضية أخلاقية ، ولكن في الوقت نفـسه يعبّـر عـن اضـطراب داخلـي وعـن كيفية الوصول إلى حقيقة واقعه وفهمه"[5].

ب _ مدرسة اللامعقول :

أدب العبث يتداخل تداخلاً يـصـعب أحيانـاً تمييـزه مـع أدب اللامعقـول . واللامعقـول " وليد المعجـم اللغـوي الحـديث ؛ إذ لا تـستند تـسميته إلـى خلفيـة مـن التراث القديم ، لا في العربيـة ولا فـي غيرهـا مـن اللغـات) [6] وكـي نـدرك دلالـة اللامعقول ، يتوجّب أن ندرك دلالـة المعقـول أوّلاً. والمعقـول (مـا هـو مفهـوم ، معرفي ، مدرك ، تصويـري ، دلالي ، منـطقي ،منسجم " [7] .

---

(١) نبيل أبو مراد : مسرح العبث فلسفة تقنية ، ١٣٣ .

(٢) نفسه: ١٣٣ .

(٣) نفسه ، ١٣٣ .

(٤) نفسه : ١٣٥ .

(٥) Claresson: Ibid ،P.12

(٦) نوال زين الدين : اللامعقول والزمن المطلق في مسرح توفيق الحكيم ، ٨ .

(٧) معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، جزء (١) ، ٧٦٢ .

" فالمعقول ما يمكن إدراك حقيقته ، وفهم طبيعته ، ومعرفة أسبابه ، ويقابله التجريبي "[1] وبوساطة تلك الجدلية بين المعقول وحقول دلالته ، نستطيع القول : إنّ اللامعقول هو " كلّ ما يتجاوز حدود العقل أوكلّ ما يرفضه العقل"[2]. " أو الغريب عن العقل الذي لا يستطيع إدراكه أو تفسيره بأسباب مقبولة"[3] .

وقد انتهى كثير من أدباء وفلاسفة هذا القرن إلى " أنّ الحياة غير معقولة ، لعدم القدرة على فهمها والوقوف على ما فيها من مظالم وحماقات"[4] ؛ لذا أطلقوا على فلسفتهم ومذهبهم اسم اللامعقول ، فكان اسماً على مسمى في محاولتهم للتعبير " عن المأساة الناتجة عن أنّ لا شيء في الوجود ثابت ويقيني "[5]. وأدبهم يصوّر الإنسان عاجزاً مسلوب الإرادة "وليس هذا بصحيح؛ فالإنسان قادر بقدراته وطاقاته ومواهبه على فعل الأعاجيب "[6] .

لقد برز أدب اللامعقول بعد الحرب العالمية الثانية ، وإبّان عصر كلّه دمار وسفك دماء،وحروب طاحنة، ودول مهيمنة ، وأخرى مسحوقة ، وإنسان تطحنه الآلة ، والشعور برتابة الحياة والملل ، لذا أخذ الأدباء " يتساءلون عن معنى وجودهم ، ويبحثون في معقولية الحياة ولا معقوليتها ، ويهاجمون العلم الذي أورثهم هذا الحال "[7] . ويدفعهم " اختلاط المعقول في اللامعقول إلى تحطيم الكثير من المدارس الفاصلة بينهما "[8] لتشكيل أدب خاص يتناسب مع طرقهم في الرؤية والشعور[9] . ضمن ظلال خيالية تعدّ "وسيلة فعالة واقتصادية لإظهار اهتمامات الشخصية وعواطفها

---

(1) جميل صليبا : المعجم الفلسفي ن جزء (٢) ، ٣٩٥ .

(2) معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، جزء (١) ، ٦٦٣ .

(3) جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، جزء (٢) ، ٢٧٥ .

(4) عبد الواحد حسن : ظاهرة الغريب تأريخ وتطبيق ، ٩٧ .

(5) محمود السمرة : متمردون أدباء وفنانون ، ٢٦ .

(6) نفسه :٢٦ .

(7) نوال زين الدين : اللامعقول والزمن المطلق ، ١٩ .

(8) دريد يحيى الخواجه : تخامر الواقع والحلّم في بنية القصّة القصّيرة العربية ، ١١٨ .

(9) تودروف :نقد النقد رواية تعلم ، ترجمة سامي سوديان ، ١٢٦ .

التي يمكن إخفاؤها) [١] .

"(واللامعقول ذو طابع تجريدي " [٢] وهو حلقة من سلسة ثورات على المفهوم التقليدي للأدب والفن ودعوة إلى توظيفه كسر القاعدّة ، وبناء الغريب في سبيل" تصوير الإنسان الضائع الذي لا يعرف مصيره" [٣].

وإن كان " كتّاب اللامعقول لا يؤمنون بأنّ عالمنا المعاصر واضح الغاية والهدف " [٤] فلا ضير إذن من توظيف وسائل غير مفهومة في سبيل التعبير عن اندهاشهم وحيرتهم وأحياناً يأسهم ، إذ إنّ كلّ كاتب من هؤلاء الكتّاب يسعى للتعبير عن رؤاه الذاتية للعالم لا أكثر ولا أقل[٥].

وقد اجتهد أدب اللامعقول في اختراع أساليب سردية ودرامية جديدة تثير الدهشة وتسخر من الموجود ؛ لذا استخدموا لغة اللاوعي ، ومالوا إلى استخدام الرموز والألغاز لدرجة يصعب الكشف عن دلالتها أحيانا ما ، فتظل معتمة ، كما وظّفوا تداعيات الأحلام وخواطر المرضى في أدبهم[٦] . وهم يعتمدون على الحوار الداخلي الذي يميط اللثام عن مكنونات النفس وعذاباتها[٧].

كما أنهّا مزجت بين تقاليد المحاكاة بالتشخيص الهزلي " والأشكال الشعبية كالملحمة الإيمائية الصامتة ، وبين أدب الكوابيس والمجانين " [٨] . إلى درجةٍ أغرقت أعمالهم بالغموض والإبهام ؛ إذ إنّ كتاب اللامعقول يفرضون عليها شخصيات لا تجد تفسيراً لانفعالاتها و أفعالها[٩] فكلّ شخصياتهم " غامضة ، سرية

---

(١) Clarson: Ibid , P.1

(٢) عباس الجراري : اللامعقول ونقاد القاهرة ، دعوة الحق ،ع ٧ ، مكة المكرمة ، ١٩٦٤ ، ٢٨ .

(٣) نفسه: ٢٨ .

(٤) محمود السمرة : متمردون و أدباء وفنانون ، ٢١ .

(٥) مارتن اسلين: دراما اللامعقول ، ٧ .

(٦) انظر عبد الواحد حسن : ظاهرة الغريب تأريخ وتطبيق ، ٩٨ ــ ١٠٠ .

(٧) انظر لعباس الجراري : اللامعقول ونقاد القاهرة ، ٢٨ ــ ٢٩ .

(٨) مارتن أسلين: دراما اللامعقول، ١٥ ــ ١٧ .

(٩) محمود السمرة : متمردون أدباء وفنانون ،٢٢ .

، كوميدية " [١] وهي لا تصوّر واقعنا الخارجي بل حقيقتنا النفسية ، فهي تعكس مخاوفنا وكوابيس أحلامنا . مع أنّ الشخصيات كلّما كانت "أكثر غموضاً، وبعداً عن النموذج البشري ، كان من العسير على المشاهد أن يرى العالم كما تراه هي" [٢] .

وقد راهن الكثير من النقاد على " أنّ موجة اللامعقول هذه ليست غير ثورة عابرة وتمرّد وقتي لن يلبث الفن بعده أن يعود إلى ما كان عليه" [٣]. ولكن المفاجأة كانت أنّ هذه الموجة لاقت إعجاب المشاهدين ورضاهم ، بل وبوّأت أحد أعلامها وهو صموئيل بكت الذي ألف مسرحية (في انتظار جودو) ، و(نهاية اللعبة) ، و(شريط كراب الأخير) ، و(أفعال بلا أقوال)، (الأيام السعيدة) منزلة مرموقة في الأدب أهّلته للفوز بجائزة نوبل للأدب (١٩٦٩). كذلك ألف يوجين يونسكو مسرحية (أميديه أو كيف تتخلص منه) ، و(الدرس)، و(الكراسي)، و(المغنية الصلعاء) ، و(القاتل) ، و(الخرتيت) . وكتب كستر ندبرح مسرحية (سوناتة الشبح)، و(الحلّم) ، و(إلى دمشق) . وكتب جيوم أبولينير ، (الملك أوبو) . و جان جنيه ألف مسرحية (الخادمتان) ، و(الشرفة) ، و(السود) . أمّا جان تارديو فقد ألف مسرحية (بناة الإمبراطورية) . كذلك ألف أرابال مسرحية (مقبرة السيارات) .

وقد تأثّر الكثير من كتّاب الروايات و المسرح والقصّة بهذا المذهب.ففي الأدب العربي الحديث ألّف توفيق الحكيم مسرحية (يا طالع الشجرة) [٤] موظفاً الأدب الشعبي في تمثلّ هذا التيار،الذي يرى جذوراً له في الأدب الشعبي المصري. وهو إن كان يدعو إلى مثل هذا التوظيف إلاّ أنّه ينصح بالتروّي قبل ذلك لأننّا _ يعني الأدباء العرب *"لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطوّر"* [٥]

---

[١] محمود السمرة: متمردون أدباء وفنانون،٢٢ .

[٢] نفسه، ٢٢ .

[٣] عباس الجراري : اللامعقول ونقاد القاهرة ، ٢٩ .

[٤] توفيق الحكيم : يا طالع الشجرة،١٤ .

[٥]توفيق الحكيم : يا طالع الشجرة، ١٩

ج_ المدرسة الدادئيّة :-

الهدف النهائي من الأدب الخيالي كلّه هـو إفهـام *الإنـسان ماهيـة* الحيـاة [١] *. لكن هذا* الهدف تحوّر عند الـدادئيين[٢]ليـصبح رفـضاً لهـذه الحيـاة وسـخطاً عليهـا . فالدادئيّة ظهرت نتيجة للحالة الروحية اليائسة التي اجتاحـت أوروبـا مـع بدايـة الحـرب العالمية الأوّلى ١٩١٤، التي قدمت البشرية ومدنيتها وقوداً لجهنمها .

" و الدادئيّة حركة عبثية رفضية " [٣]وهي ليست حركة أدبيـة فنيـة حـسب بـل ظـاهرة إيدلوجية) [٤] صاغت على الصعيدين الفنـي و الأدبـي رفـضها لكـلّ شـائع و متعـارف عليه من الـنظم و القواعـد و المـذاهب و الفلـسفات و العلـوم و المؤسـسات [٥] لـذلك يؤكّد كريستان تزارا "أنّ بدايات الدادائيـة لـم تكـن أكثـر مـن اشـمئزاز " [٦] و قـد أحـسّ الـدادئيون إحـساساً عميقـاً بـالقلق و الاخـتلال اللـذين تبعـا الحـرب و كانـت حياتهـم " بحثاً عن صيغة لأجل تحمّل الحياة "[٧]، تلـك الحيـاة التـي وصـفها هـ . ب . لاكرافت بقولة : " الحياة شيء كريه، و تظهـر لنـا مـن كـوامن مـا نعرفـه عنهـا تلميحات شيطانية للحقيقة تجعل الحياة ألف مرة أشـد كراهيـة ... و العلـم الـذي يخنقنـا دوماً باكتشافاته المذهلة يمكن أن يدمّر النوع البـشري فـي النهايـة ؛ لأنّ مـا يكمـن فيـه من أصناف الرّعب التي لم نعرفها بعد قد لا يحتملها عقل من عقولنا الفانية "[٨]

و إذا عرفنا حقيقة أنّ الدادئيّة محو للذاكرة و الرسل و المستقبل بل محو للإيمان

---

[١] كولن ولسن: المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، ٢٦٥ .

[٢] الدادئيّة كلّمة ابتدعها كريستان تزارا في أحد مقاهي زيورخ سنة ١٩١٦ ، وليس لها معنى باستثناء أنها تذكّر بالطفولة البريئة التي ليس لها موروث ، أضف إلى ذلك إنّ دعاتها كانوا كالأطفال لا يعبأون بالمستقبل ولا بقواعد اللغة . وقد التفّ حول هذه الحركة عدد من الأدباء من شتى الجنسيات .

[٣] معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية ، ج ٢ ، ٦٩٧ .

[٤] نفسه : ٥٥٢ .

[٥] عبد الرازق الرزاق الأصفر المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ١٦٦.

[٦] نفسه : ١٦٦ .

[٧] ايف دوبليس : السّرياليّة ، ١٣ .

[٨] كولن ولسن : المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ، ٢٧ .

الكلّي و الفلسفة عرفنا أيّ فكر غرائبي تحمل[1] . نحن أمام فلسفة تعتقد " بأنّ جدوى الفن ليس في النتاج الفني بنفسه بقدر ما هو في الفعل الإرادي الذي يصنعه " [2] فالدادئيّة تلحّ على انتفاضتها ضد الفن و ضد الأخلاق و المجتمع، و تبحث عن كلّ غريب و شاذ و مختل و مفاجئ لكي لا تعود إلى التردّي في هاوية العادات التي تترك حسب اعتقادهم صفات الخير و النبل و السمو تستعيد وبر البهيميّة[3].

و الدادئيّة تتدثّر بالغريب و العجيب ، بل هي موقف غريب للسخط يدفع بفكر الإنسانيّة نحو الهاوية احتجاجاً على وصولها إليها ، فتشنّ حرباً على المدنية و العلم و المادية تماماً كما تشنّ حرباً على إغراق البشرية في مذابح الحرب . و هذا السخط تسلّل إلى إنتاجات الشعريّة لمريديها الشعرية، كما تسلّل إلى مدارسهم التشكيلية الممتدّة من نيويورك إلى فرنسا و ألمانيا[4] . و إن كانوا قد بالغوا في تجسيد هذا السخط في إبداعاتهم الأدبية.
فكتب الدادئيّون مؤلفات أدبية تزرع الشّك و تنشر الريب في نفوس قرّائها .فهذا هـ . ب . لاكرافت
(١٨٩٠ _ ١٩٣٧) يسير على منوال سائر أدباء الدادئيّة فيؤلف قصصاً تخترع " أشخاصاً ومخلوقات غريبة ومشوهة ومفزعة ، تأتي من وراء الزمان والمكان لتستولي على الأرض وتبيد أهلها وحضارتها "[5] . ومن قصصه (الذي لا يسمى ١٩٢٢) و (ساكن الظلام) ، وهو يصدر في قصصه عن موقفه السلبي الانهزامي اليائس ، ورفضه الحياة المعاصرة ورغبته في إنهائها .

د ـ المدرسة السّرياليّة :

نشأت الحركة السّرياليّة نتيجة للحالة الروحية للكائنات اليائسة من جراء هلاك

---

[1] عبد الرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ١٣.

[2] معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، ج ٢ ، ٥٥٣ .

[3] إيف دوبليس : السريالية ، ١٣ .

[4] معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، مجلد ٢ ،٥٥٢ – ٥٥٨ .

[5] عبد الرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ١٦٨ .

الناس والعالم، تلك الكائنات التي لا تؤمن بشيء ثابت ودائم[1] . وقد اعتبرت السّرياليّة في الغالب ظهوراً فكرياً فارغاً ، ومفسدة للروح ، أو مزحة فنانين راغبين في إثارة الدهشة بأي ثمن .

وإذا كانت الدادئيّة حركة هدم ، فإنّ السّرياليّة حركة آمنت "بمسؤولية الإنسان وقدرته على التغيير"[2] لذا حملت شعار تحرير الإنسان من ضغوط الحياة الاجتماعية المغرقة في النفعية،وهي تتبنّى الثورة والتمرد نهجاً لذلك التحرير . فقد أدانت القواعد الكلاسيكية وتمرّدت عليها . حتى إنّ برتون لم يتردّد في بيانه الثاني في اعتبار التمرد عقيدة . بل إنّ السّرياليّة احتجت على القيم القائمة ورفضتها وأدخلت بدلاً منها المقولات العلميّة الرائجة في زمانها كالفيزياء. فقد " أراد السرياليون من الحركة أن تكون الأداة لمعرفة موسّعة للذات وللعالم الخارجي "[3] ؛ لذا، هامت في عوالم الأحلام في النوم واليقظة،وهذيانات السكر والتخدير " الحمى وزلات اللسان والأخطاء غير المقصودة والتنويم المغناطيسي والأمراض النفسية واللاشعور واللاوعي[4] " فكلّ هذه العوالم تشكلّ عالم ما وراء الواقع. الذي " هو جزء من الذات "[5] في اعتقاد السرياليين .

وفي سعيهم هذا ينقضون الأداة التقليدية للعمل العلمي وهي المنطق الذي يشكّل حسب تعبير برتون (أبغض السجون) ؛لأنّه عاجز عن الإحاطة بحقيقة العالم الخارجي [6] وقد كان من الممكن أن يُكتب للسريالية أن تترك إبداعات أدبية فريدة متجاوزة لقواعد السّرد التقليدية ، موظّفة لمعطيات عوالمها الغريبة لو أنّها وجّهت اهتمامها نحو الأدب[7] ، إلا أنّها لم تُعن بالأدب واقتصر تأثيرها على الفن والمسرح والرسم.

ولكن هذا لم يمنع من تأثر الأدباء المعاصرين بعوالم هذه المدرسة، ولم يمنعهم

---

(1) إيف دوبليس : السريالية ، ٣ .

(2) عبد الرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب ،١٧١.

(3) معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية : جزء (١) : ٦٩٧ .

(4) عبد الرزاق الأصفر ،المذاهب الأدبية لدى الغرب ،١٧٠ .

(5) نفسه : ٦٩٨ .

(6) معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، جزء ٢ ، ٧٠٢ .

(7) نفسه :٦٩٢ .

من أن يسيحوا في عوالمها الخفية ويوظفوا معطياتها في أعمالهم . ولعلّ من أبرز صور ذلك التوظيف توظيفهم للفكاهة التي يتبناها السرياليون " تعبيراً عن التمرّد "[١] . كما أنّها "تغلّف عاداتنا بالحيرة ، والمفاجآت ، وبتقارب غير متوقع ، وتحرّر الروح وتجعلها تحاور ارتقاءها". والسّرياليّة تبالغ بكلّ ما هو غريب ومدهش في آن ، لذا انطلقت في رصد كلام المجانين و هذيانهم ، وفي تدوين أحلام اليقظة وفي قراءة المواقع الخفية في اللاشعور من خلال استنطاق الأحلام المناميّة التي ينفلت فيها اللاشعور في واقعه الحقيقي قبل أنّ تضبطه وتفسره الثقافة والعادات والأخلاق" [٢] .

والسؤال الذي يفرض نفسه: هل ثمة علاقة تبادلية أو جدلية بين العجائبيّ و الغرائبيّ والعلوم ؟ إنّ سؤالا كهذا إن طُرح يثير نسبة من الإيجاب ، وذلك من خلال النظر إلى تلك العلاقة من خلال ثلاث زوايا :-

١ _ علم النفس والتحليل النفسي : -

أفاد السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ من معطيات علم النفس التحليلي ، ونتائجه الطبية والنفسية والعقلية ، التي قامت أساساً على دراسة الهلوسات والهذيان والأحلام وأمراض الغرابة المقلقة ، ففرويد يرى أنّ الفنان في رتبة واحدة مع العصابي[٣]. والفن هو " إشباع بديل "[٤] للرغبات المكبوتة ، وهو بذلك وهم متناقض مع الواقع غير أنّه خلاف معظم الأوهام خالٍ من الضرر ونافع على الدوام[٥] .

والسّرد الغرائبيّ والعجائبيّ الذي يفكّك بنية الحلم ، ويعيد بناءها ضمن عالمه المتداخل مع الواقع يتعالق في معطيات الترتيب وجمعها في وحدة متماسكة مع معطيات علم النفس التي ترى في الأحلام عقدة نفسية كما قال إريك فروم أو "إشباع وهمي"[٦] لحاجاتنا التي يكبتها المجتمع والدين . فالأحلام جميعها تُحقّق

---

[١] إيف دوبليس: السّرياليّة ، ٢٤ .

(١) عبد الرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ١٧٥ .

[٣] لايونيل تريلينغ: فرويد والأدب ، آفاق عربية ، العدد ١٠، بغداد ، ١٩٨٤ ، ٧٨ .

[٤]نفسه: ٧٨ .

[٥] نفسه: ٧٨ .

[٦] سيجموند فرويد: محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي ، ١٧ .

الرغبات[١] . فالحلم في المدرسة النفسية (نتاج مرضي تحاول تصنيفه في السلسلة التي تنتظم الأمراض الهستيرية والوساوس والهواجس " لكنّه يختلف عن ذلك ، إذ إنّه وقتي زائل" [٢] كما أنّه صورة من صور اللاوعي الجماعي عند يونغ .

وعلم النفس يتعامل مع الغرابة المقلقة التي تعني (اللامألوف) الذي يلتقي بالإدراك ونوعيته ليشكلّ عالماً غير عالمنا في التوظيف الخيالي للحدث .و فرويد يرى في رسالته التي تحمل عنوان الغرائبيّ ١٩١٩ " إنّ الغرائبيّ ينتمي إلى تلك المجموعة من الأشياء المفزعة التي تذكرنا ثانية بشيء سبق أن عرفناه أو شعرنا به من قبل " [٣] . فالغرائبيّ أمر مألوف يُكرّر ، لكنه مكبوت أو بعيد عن الاهتمام ، ولكن إدراكنا له يثير استغرابنا "فالتأثيرات الغرائبيّة متأتية من الافتتان الذي تصوره الحيرة أو الشّك "[٤] . والضحك والفكاهة كلاهما صورة من صور الغرائبيّ والعجائبيّ التي يتلاعب بها الأديب في تصوير عالم غريب يثير ضحكنا لأنّه يبكينا أو يبكينا لأنه أضحكنا، فالضحك " هو انتقال من الجدي إلى غير الجدي أو هو تذبذب للعقل بين الواقعي واللاواقعي "[٥] وهو بلا شك طريقة من طرق التغلّب على الكآبة كما يرى علماء النفس . وله علاقة بالقيم المنهارة في المجتمع وفي النفس الإنسانيّة[٦] ، وفي طريقة التعامل مع معطيات الواقع الآخر .

" والفنّان المراقب الحسّاس كما يقول كولن ولسن يستفيد من معطيات عصره للتعبير عن مفهومه للعصر " [٧] ، لذا استفاد الأديب المعاصر من معطيات علم النفس في رسمه للشخوص وفي رصده لسلوكياتها الشاذة التي تفرز الدهشة والغرابة في نفس من يتلقاها. وقدرة النصّ على استبطان عوالم هذه الشخصيات

---

[١] سيجموند فرويد: محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي ، ٢٥ .

[٢] نفسه : ١٣ .

[٣] شعيب حليفي : شعرية الرواة الفانتستيكية ، ٦٩ .

[٤] ت ي ايثر : أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع ، ٨٠ .

[٥] زكريا إبراهيم : سيكولوجية الفكاهة والضحك ، ١٨١ .

[٦] نفسه : ٩٦ .

[٧] كولن ولسون: المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ، ٢٦٠ .

تكسبها الشرعية[١] . ومن معطيات علم النفس الحديث التأكيد على أثر الجنس في النفس السوية والمريضة على حد سواء ، وما لسلوكياتها الجنسية من أثر في تحديد أزماتها وتحليل تصرّفاتها ، وهو أثر استثمره النصّ الغرائبيّ والعجائبيّ في رسمه لشخصيات تغرق في مستنقع الخطيئة والشهوة المحمومة ، وتلد أمساخاً من علاقاتها الشاذة[٢].

٢ _ ما وراء علم النفس (الباراسيكولوجيا)

كلمة بارا تعني قرب وبجانب ، وهذا يوضح علاقة هذا العلم بعلم النفس ، إذ إنّه قريب من علم النفس إلاّ أنّه يدرس الظواهر (الغريبة أو العجيبة) التي لا يمكن تناولها في علم النفس[٣]، فعلم الباراسيكولوجيا يدرس (الظاهرات المستغلقة على التفسير أو فوق مستوى الفهم) [٤] وعبر تاريخ البشرية كان الاهتمام بمثل هذه الظواهر العجيبة ينال نصيباً من اهتمام البشرية ، لكنّه اكتسب صفة العلميّة بعد أن تكوّنت حركات رسمية علمية في جامعات أوروبا وأمريكا تدرسه في مختبراتها وعلى أيدي علمائها لدرجة جعلت الكثير منهم يقدمون على تأليف كتب موسوعية تتناول بالتعريف والبحث مفردات هذا العلم، ويسردون فيها الكثير من القصص العجيبة الغريبة التي يكاد لا يصدقها عقل[٥] إلى حد وصل بالكثير لتقديم أطروحات دكتوراه وماجستير في هذا العلم المثير للجدل[٦] .

وكان لهذا العلم طروحات جدلية حول كثير من ظواهره الغريبة والعجيبة ، مثل: تكوين الأشباح ، وقراءة الأفكار ، وإيجاد مادة من العدم ، ومناجاة الأرواح ، وتحريك

---

[١] شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتستيكية ، ٦٩ .

[٢] انظر: ماركيز: مئة عام من العزلة حين تلد (امارانتا) من ابن أختها (أورليانو) بالسفاح وحشًا بذيل خنزير ،٣٤٠.

[٣] روجيه شكيب الخوري : سلسلة العلوم الباراسيكولوجية ، جزء ٩، ١٥ .

[٤] نفسه: ١٥ .

[٥] جمال نصّار حسين و لؤي فتومي : الباراسيكولوجية بين المطرقة والسندان ، ١١ — ١٦ .

[٦] على سبيل المثال أحمد توفيق حجازي : موسوعة الظواهر الخارقة ؛ سليمان يعقوب : خوارق الإبداع ؛أحمد فاضل: موسوعة الخوارق في مناطق الرّعب في العالم.

الأشياء عن بعد وإشعال الحرائق ، والإصـابة بـالعين الـشريرة ، والتلـبّس الـشيطاني أو الجني ، والطيران فـي الهـواء ومعرفـة المـستقبل ، والإيحـاء ، والتخـاطر والتنبـؤ ، وغيرها من الظواهر المدهشة[١] . وقد ساعد تقدّم وسـائل الاتـصالات فـي تـرويج هـذه الظواهر ورصد الكثير مـن عجائـب المخلوقـات مدعّمـة بالـصّور[٢] . ولا ينكـر دور التقدّم التكنولوجي في تغذية هـذا العلـم إذ إنّ الكثيـر مـن مكتـشفات العلـم الحـديث[٣] وعلى رأسها نظرية أينشتاين في النسبية والمجال الموحّـد وسـرعة الـضوء فقـد فتحـت آفاقاً أمام تصديق هذه الظواهر الباراسيكولوجية .

ولا شكّ في أنّ مثل هذا الحضور لمثـل لهـذه الظـواهر ، جعلهـا تتـسرب إلـى البنى السّرديّة في إبداعات الأدبـاء الـذين يـسهل أن نرصـد اسـتثمار هـذه الـشطحات الغريبة والعجيبة في ثنايا نـصوصهم الأدبيـة ، التـي لا تقـدم أجوبـة للمجتمـع بخـلاف علم الباراسيكولوجيا الذي يقدم أجوبة عن أسـئلة ، بـل تقـدم "رؤيـة ينظـر منهـا إلـى الواقع " [٤] .

٣ _ علوم السّحر[٥] والتنجيم : –

لعلّ التنجيم والـسّحر مـن أقـدم العلـوم فـي تـاريخ الإنـسانيّة ، فكلاهمـا _ التنجيم والسّحر _ بوابة الإنسان غير المرئية نحـو العـالم الغيبـي "فعلاقـة الإنـسان مـع العالم الغيبي علاقة حتمية ؛ لأنهّا تمثـل العلاقـة الجدليـة بـين الغيـاب والحـضور " [٦] بين المعلوم والمجهول ، بين معطيات الواقع وأحلام المستحيل .

---

[١] انظر: أمثلة على ذلك في : روجيه شكيب الخوري ، سلسلة العلوم الباراسيكولوجية جزء ٩ ، ٣٣٨ – ٣٤١ .

[٢] انظر: تفسيراً مفصلاً لهذه الظواهر في المرجع السابق ، جزء ٩ – جزء ٣ .

[٣] انظر مثلاً : عمر داغستاني : أمور علمية لا تصدق ؛ ميشيل مراد : غرائب العلم ؛ أحمد العربي موسى:–حقائق وغرائب.

[٤] شعيب حليفي : شعرية الرّواية الفانتستيكية ، ٧١ .

[٥] السّحر: هو إحداث أثار مضادة لقوانين الطبيعة بواسطة المقدس وأعمال خاصة كالإشارات والرقى ، وتعوّل الطقوس السّحريّة على قدرة السّحرة .

[٦] نبيلة إبراهيم : خصوصيات الإبداع الشعبي ، فصول ، ع ٣ _ ٤ ، ١٩٩٢، ٧٧ .

وتـــاريخ البـــشرية يزخـــر بالمخلفـــات الفكريـــة والتراثيـــة والفلكلّوريـــة والفنيـــة والأدبية التي تستولد معطيات ومفــردات علمـــي الـــسّحر والتنجـــيم فـــي إنتـــاج إبـــداعات تمثّل إفرازات هذين العلمين اللذين نجد فيهمـــا: استحـــضار الأرواح ، واستحـــضار الجـــن ، والتعويذات والطلاسم ، وعلاقة حركة النجــوم بالإنـــسان والـــسيطرة علـــى الآخـــر مـــن خـــلال قـــوى مجهولـــة واستـــشراف المـــستقبل،ووضع حـــدود للـــشر والجـــن والأرواح الشريرة التي تهدّد حياة الإنسان .

وهذه المعطيات الخارجة عن دائرة الإدراك الطبيعي التي تشكلّ تصدّعاً للنظام المعترف به ، الذي يعيد إنتاج ذاته ضمن إدراك خاص لأحداث غريبة لم يعتدها الإنسان في حياته العادية [١] تجعله ينطلق باحثاً عن أحداثه في السّحر وغيبيات التنجيم[٣].

تجليات السرد العجائبي ، الغرائبي في السرد الروائي والقصصي : –

تتنازع كثير من أجناس القـــصّ الروائـــي والقصـــصي الحديثـــة تقنيـــات الـــسرد الحداثية والتجريبية التي من أبرزها (السرد العجـــائبي والغرائبـــي) . وهـــذا النـــوع مـــن السرد يمكن رصده ضمن سياقات متعـــدّدة ، وأهـــداف متنوعـــة ، وبنـــىً رؤيويـــة متعـــدّدة تتقارب وتتقاطع حيناً آخر، وتقوم على بسط الـــرؤى وإعـــادة تـــشكيل الفكـــر ضـــمن ذوات موهونة تهرب نحو عالم آخر ،لا معقـــول ومـــستحيل ومتـــردّد . العجـــائبي والغرائبـــي) . ومن أبرز تجليات هذا السرد : –

أولاً: أدب الصوفية

نـــستطيع القـــول إنّ أدب الـــصوفية مـــن أثـــرى الجوانـــب التراثيـــة بـــالخوارق والعجائـــب والغرائب في تاريخ الأدب العربي.فالمؤلفات الصوفية تقـــدم خـــوارق عجيبـــة[٢]،تعلـــي مـــن مكانة الصوفيّ ،وتؤكّد على صلته الروحيـــة بالـــذات الإلهيـــة .وهـــذه الخـــوارق تتجـــاوز

---

[١] تودروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ٤٥ .

[٢] كلّ ما خالف العادة فهو خارق ، والفرق بينه وبين المعجز أنّ المعجز يقارن التحدي ، والخارق لا يقارنه .

عادة " قدرة الإنسان فـي تجـاوزه لنظـام الطبيعـة ") [1] . " ويـتم إدراج هـذه الخـوارق ضمن كرامات[2] أولئك الأشخاص مقابل معجزات الأنبياء " [3]

و الكرامات في التجربة الصوفية ، نتاج ملكـة خاصـة عـن طريقهـا يـتمّ هـذا الاتصال ، وفيهـا تلـتحم الـذات بالموضـوع ، وتقـوم طـرقهم الـصوفية فيهـا مقـام التصورات والأحكام والقـضايا فـي المنطـق العقلـي[4] . أي أنّ تفـسير الوقـائع يخـرج بالإنسان إلى ما وراء الواقـع ، ويـصعد بـه إلـي عـوالم التخيـل وسـراديب العجيـب والغريب مع التأكيد على خصوصية هذه التجربـة المنزّهـة عـن الخيـال ، ويرقـون بهـا مراقي الصدق والواقع . "وقـد ارتبطـت خـوارقهم بـالحلّم والهـذيان ، وبقـوة نفـسانية يمكن القول بأنهّا كانت تتماس – من بعيـد أو قريـب – مـع مـا كـان يـسلكه البوذيـون وجماعات هندية أخرى . " [5]

وتزخر كتب الصوفية بوصـف لعـوالم عليـا ، كمـا فـي الفتوحـات المكيّـة لابـن العربي ، وكما في كرامات محمد بـن عبـد الـرحمن الـسقاف ، والبـسطامي و إبـراهيم القسطموني و إبراهيم المواهبي أبو القاسم القـشيري والـسيد البـدوي . ويتذبـذب نـصيب كلّ صوفي من هذه الكرامات التـي ترصـدها كتـبهم ومريـدوهم علـى شـكلّ قـصّص عجيبة وغريبة، تدور فـي فلـك الجـلاء البـصري[6] ، والجـلاء البـصري التنبئـي [7]، والتحريك التنفسي [8]، استحـضار الأشـياء [9]، والتخـاطر [10]والـشفاء بـاللمس وإحيـاء الموتى ، وإعدام الموجود ، وتجفيف البحر ، وإنزال المطر ، والصوم الطويل

---

[1] جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، جزء (١) ، ٥١٣ .

[2] (الكرامة أمر خارق للعادة يجريه الله تعالى على يد عبد صالح ، ولا يقترن بدعوى النبوة ، ولا هو مقدمة له) . عبد الستار عز الدين الراوي – التصوف والباراسايكولوجي ،٤٤.

[3] شعيب حليفي : شعرية الرّواية الفانتاستيكية ،١٣.

[4] عبد الستار عز الدين الراوي : التصوف والباراسايكولوجي ،١٧ .

[5] شعيب حليفي : شعرية الرّواية الفانتاستيكية ،١٣. (٦) هو: القدرة على رؤية الأشياء والحوادث خارج نطاق البصر التقليدي.

[7] هو : التنبؤ بالمستقبل بوساطة الأحلام

[8] هو : التأثير المباشر للعقل على منظومة مادية بدون توسّط أية طاقة فيزيائية معروفة ..

[9] هو : استدعاء شيء من مكان بعيد في لحظات .

[10] هو : عملية إرسال الأفكار واستلامها عن طريق الذهن

إلى سنوات، وتحويل المعادن إلــى ذهــب والعكــس ، والمــشي فــوق المــاء ، والتــنفّس تحت الماء ، وإلى غير ذلك من الكرامات .

كما أنّ الكثير من كتب التراث العربــي تزخــر بمثــل هــذه القــصّص الــصوفية إلــى جانب بعض ما ساد في بعض كتب السّحرة ، وكتــب الفقهــاء فــي أحــاديثهم عــن عــالم الدنيا وعالم الآخرة .

ولا شك في أنّ هــذه الخــوارق العجيبــة تــسرد قــصص الكرامــات التــي مــا زال الكثيرون يردّدونها ، ويؤمنون بمــصداقيتها إيمانــاً عميقــاً ، وقــد ألقــت بظلالهــا علــى الإنجاز السّردي العجائبيّ والغرائبيّ في مــسيرة توظيــف الأدب العربــي لمعطيــات هــذه الكرامات وظلالها النفسية والأدبيــة التخيليــة فــي إنجازاتــه الأدبيــة المعاصــرة ، إذ إنّ مثل هذا التوظيف فتح أمام الأديــب العربــي آفاقــاً لا حــدود لهــا مــن التخيــل والــسّرد ضمن عوالم استثنائية .

ثانياً : الأدب الكابوسي أو أدب الرّعب

لقد ظهر الأدب الكابوســي (أدب الرّعــب) فــي العــصر الحــديث ، وأصــحاب هذا الأدب يجعلون من الترهيب وزرع الخوف والــشّك أداة فــي ســبيل وصــف العــالم ، يتجلىّ أمام المتلقي عالماً غريباً عجيباً مخيفــاً ، كــلّ الأحــداث تــؤول فيــه إلــى مــصير شنيع . وهذا الأدب ينطلق من الواقع ليرسم مــا هــو غريــب أو عجيــب . إذ إنّ الرّوايــة أو القصّة عندما لا تحقّق اللاواقع أو الواقع الــذي لــم يعــدّ موجــوداً فإنهّــا تــصف شــيئاً حقيقياً ومعيشاً . وهذا الواقع يثيــر بعــض القــراء بينمــا يــصدم الــبعض الآخــر نظــراً لغرابة وسائله [١] أو مواضيعه [٢].

وهذا الواقعي "أو اللاواقعي ليس لــه الــصفة الإشــراقية وإنمّــا لــه صــفة الكــابوس ، وهو كابوس نهاري ، لأنّه شيء تقتــضيه الحيــاة نفــسها . أو تحتمــل حدوثــه" [٣] فــنحن نلتقي به وجهاً لوجه في هذه الحياة ، فنحن قد نــصادف قــاتلاً يــستمتع بقتــل ضــحاياه أو

---

[١] عابد خزندار : حديث الحداثة ، ١١٧.

[٢] Forester:.Aspects of The Novel And Related Writings, P .75

[٣] محمد خلاف : النصّ الخراطي تأسيس الواقع النفساني ، الفكر العربي المعاصر ، ع ٤٢ ، ١٩٨٦ ، ٩٢ .

تذويبهم في الحامض ، وقد نكون شهود عيان على تعذيب أطفال أو قد نقرأ في الصحيفة عن رجل يبيع ابنه من الفقر ، أو يجعل أعضاء جسد ابنه سلعة يدفع بها لمن يدفع أكثر وعند لحظة مواجهة الإعلان الصريح يكون الرّعب في أبلغ صوره .

وهذا الأدب "لا يمثّل كارثة عارضة أو حدثاً استثنائياً بل هو واقع الوجود الإنساني ذاته الذي ليس لرعبه بداية أو نهاية)[١] والأدب الكابوسي (أدب الرّعب) يمثّل(الهمّ الرازح على صدر الحياة والجاثم على أنفسنا[٢] نقابله كلّ يوم دون أن نشعر به ، لكن عندما يكتشف يدفعنا نحو الخوف[٣] والاشمئزاز دون رحمة ، متجلياً في أحداث غريبة عجيبة تكوّن نمطاً من أنماط الخوف "إنّ الغرائبيّ ينتمي إلى تلك المجموعة من الأشياء المفزعة والتي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل" [٤] . ورائد إدراك هذه الغرابة هو الخوف لا التردّد .

وإن كان الحلّم الليلي يمثل الكبت والخوف والحرمان ، فإنّ هذا النوع من الأدب يمثّل التعبير عن الكبت والخوف[٤]من خلال إجبار المتلقّي على الوقوف وجهاً لوجه أمام حياته بما فيها من تناقض ومخاوف وحرمان يسترجع مرة واحدة كلّ مخاوفه ونكساته وإحباطه ، وبتقيؤها في عوالم غريبة ، ومجاهل مرعبة .

ويتعالق الأدب الكابوسي (أدب الرّعب) بعلاقات جدلية بنائية مع العجائبيّة والغرائبيّة ، فهو من ناحية يُعدّ الوارث المشهور لأدب الشياطين والجن والعفاريت وكلّ القوى غير مسماة. من ناحية أخرى يمثّل ذلك التردّد الذي يشعره الإنسان إزاء حادثة غريبة تخيفه و يجهل تفسيرها،ويبحث لها عن تفسير ضمن العلل الطبيعية أو فوق الطبيعية[٥] . وعندما يحسم القارئ اختياره آخذاً بعين الاعتبار مسار الأحداث فإنّه ينزلق في العجائبيّة إذا قرّر إنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة ، يمكن أنّ تكون المفسرة لما يحدث . أماّ إذا قرر أنّ " قوانين الواقع لم تمسّ وأنها تسمح بتفسير

---

(١) نفسه: ٩٢.

(٢) نفسه: ٩٢.

(٣) سجموند فرويد : محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي ، ١٧ .

(٤) تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ٤٤ .

(٥) نفسه: ٥٧ .

الظواهر الموصوفة[١] كان الأثر ينتمي إلى الغريب) [٢]

والحق " إنّ أدب الرّعب الخالص ينتمي إلى الغريب " ،لكنّه قد يتجاوز إلى العجائبيّ (العجيب) إذا توافق شعور الخوف والرّعب مع حضور عوالم وقوى غير مألوفة" [٣] . فالسّرد الغرائبيّ قد يتمثّل في بنية سردية تدور حول رجل وجد في سريره أشلاء متناثرة ، ولكنّه يتحول إلى العجائبيّة ، إذا صادف مثلاً اجتماع الأشلاء بعضها مع بعض ضمن جسد واحد مرة أخرى،وارتداد الحياة إلى ذلك الجسد . فهذا الحدث يحطم البنية الغرائبيّة ، ويبني بدلاً منها بنية عجائبية تمثّل " قطيعة أو تصدعاً للنظام المعترف به ، واقتحاماً من اللامقبول لصميم الشرعيّة اليوميّة التي لا تتبدّل"[٤].

ثالثاً : أدب الخيال العلمي

(الحقيقة أغرب من الخيال) بهذه الجملة بشّر أدجار آلان بو بولادة أدب الخيال العلمي، الذي لم يلق في بدايته إلا القليل من الاهتمام ، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ الكثير نظروا إليه على أنّه أدب ذو طابع صبياني ، وأنّ شخصياته غير مرسومة أو غير مدروسة[٥] . " مع أنّ طموحاته تدفع إلى الرغبة في التحدث إلى الجميع " [٦] .

وإن كان أدب الخيال العلمي هو وجه أدبي للعلم الذي ينتمي بكلّ تأكيد إلى عالمه[٧] . فهو يمتد من جذور اليوتوبيا الخيالية ، والروايات السوداء ، والحكايات الشعبية ، والخرافات العجيبة ، وأدب الرّعب[٨] ، وأدب المغامرات ، بل إنّ هناك من ذهب إلى الاعتقاد بأنّ " كلّ الخيال يكون علمياً من ناحية أنه نشأ من ذلك النوع من

---

[١] تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ٥٧ .

[٢] نفسه : ٦٠ .

[٣] نفسه :٥٠ .

[٤]تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ،٤٥ .

[٥] محمود قاسم :الخيال العلمي أدب القرن العشرين ، ص ١٢ .

[٦] جان غاتينيو: أدب الخيال العلمي ، ١٥٨ .

[٧] نفسه: ٣٢ .

[٨] محمد عزام : خيال بلا حدود (طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي ، ١٥٨) .

التفكير الذي يقوم على التمييز بين قوانين الطبيعة الحقيقية في العالم ومن ثم تحويرها "[1]

والخيال العلمي هو " ذلك النوع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكلّ تقدّم في العلوم والتكنولوجيا سواء في المستقبل القريب أو البعيد ، كما يجسّد تأملات الإنسان في احتمالات وجود الحياة في الأجرام السماوية الأخرى " [٢]. ولم يقتصر هذا النوع من الخيال على الرّواية بل غزا الأقصوصة والقصيدة والفن التشكيلي والمسرح والسينما والقصص المصوّرة. ليصبح بحق " أدب عصرنا"[٣] إذ إنّ الخيال العلمي لم يعد أدباً فحسب ، يعمّم حصيلة العلم واستباق نتائجه بل أصبح منهجاً وطريقةً للتفكير حول المستقبل والعلم والأساطير.[٤]

وبعيداً عن الأسباب التي كانت وراء انتشار هذا الأدب ، فإنّه يطرح نفسه ضمن علاقة جدلية متبادلة مع العجائبيّ والغرائبيّ ، وهذه العلاقة تُثير الكثير من الجدل .فها هو تودوروف يصنّف أدب الخيال العلمي فيما يسميه بالأدب العجيب الأدوي [٥]. ويعرّفه بقوله إنّه أدب "تظهر فيه آلات صغيرة ، إنجازات تقنية غير قابلة للتحقيق في عصر المؤلّف ، إلا أنهّا بعد كلّ شيء ممكنة على أكمل وجه " [٦] ويضرب على ذلك أمثلة لأدوات عجيبة ، نقلها التطوّر العلمي لحيّز الوجود مثل :- بساط الريح ، المضادات الحيوية ، المقراب العجيب ، ولا ينسى أن يشير إلى الأدوات ذات الأصل السّحري التي تصلح للتعامل مع العوالم الأخرى مثل :- مصباح علاء الدين وخاتمه .

وانطلاقاً من تقسيم تودروف للعجيب والغريب ، يُصنّف أدب الخيال العلمي تحت باب العجيب، " إذ إنّ العجيب يطابق ظاهرة مجهولة لم تُر بعد أبداً ،

---

(1) Clareson: Ibid , P.29.

(٢) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب ، ٥٣ .

(٣) محمود قاسم : الخيال العلمي أدب القرن العشرين ،٩ .

(٤) جان غاتينيو: أدب الخيال العلمي ،١٤١

(٥) تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ٦٠ .

(٦) نفسه: ٦٥ .

وأيّة وقائع معروفة ، أيّ تجربة موجودة قبلاً ، ومن ثم إلى الماضي "[١] وضمن هذا التصوّر يكون بساط الريح مثلاً سرداً عجائبياً لشهريار ، ولكنّه سرد غرائبيٌّ بالنسبة لقارئ من هذا العصر . " بينما الغرائبيّ يتحدّد بصفته إدراكاً خاصاً لأحداث غريبة " [٢]، بعكس الغرائبيّ الذي يتحدّد بصفته إدراكاً تقليدياً لأحداث ذات صفة تكرارية طبيعية .

أمّا قسطندي شو ملي، فيوافق تودوروف بعدّ الخيال العلمي امتداداً لقصص الخيال القديمة . ولكنّه يرفض أن يكون القصّ العلمي جزءاً من أدب الخوارق الذي يقع ضمن محوري العجائبيّة والغرائبيّة ؛لأنّ أدب الخيال العلمي يهتمّ بصورة خاصة بإنسان المستقبل الذي سيعيش في العصور القادمة ، والبطل فيها يصادف عالماً معادياً له يحارب من أجل البقاء فيه ، في حين أنّ قصص الخوارق تهتمّ بالإنسان العادي ، وبطلها يعيش في مجتمع عادي " [٣] . تبعاً لذلك لا توجد في رأيه أي علاقة بين الخيال العلمي والخرافة التي تجعل الخيال ميداناً لأحداثها ، وتتميز بالسّحر والعجائب المستمرة ، بعكس الخيال العلمي الذي يصف حياة عادية مستقبلية [٤]، ولكنّه يعود ويقول إنّ القصص الخيالية قد تعرض " حقائق تتناقض وتتضارب مع ما هو معروف ومألوف لدينا " [٥]: أيّ تحتاج إلى عالم بقوانين مختلفة ، وهذا هو معيار تودوروف لتمييز العجائبيّ.

وموقف سوفان يشبه موقف قسطندي شو ملي فهو يرى أنّ الخيال العلمي يتعارض مع الحكايات السّحريّة الخوارق وقصّص الأشباح والأسطورة، فهي جميعاً تعرض لعوالم ذات قوانين تتعارض تماماً مع القوانين الادراكية التي يجب أن ينطلق الخيال العلمي منها .

أمّا جان غاتينيو فيعتقد أنّ هناك فرقاً حاسماً بين الأدب العجائبيّ والخيال العلمي ،"وهذا الفارق يتعلّق بدافع الاهتمام لدى القارئ والمؤلف ، فأساس الأدب

---

(١) تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ٦٠ .

(٢) نفسه، ٩٥ .

(٣) قسطندي شو ملي: قصّص الخيال العلمي . الباحث ، ع ١٣ ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ١٣٥ .

(٤) نفسه،١٣٥.

(٥) نفسه: ١٣٤.

العجيب هو الرّعب،ويستبدل به في الخيال العلمي المفاجأة والاندهاش " [١] . بينما المشترك بين الخيال العلمي والأدب العجيب في رأيه هو وصف حقيقة تعدّ بالنسبة لقارئ القرن العشرين خيالية بحتة ، واللجوء إلى الغامض غير الطبيعي ، واليوتوبيا العلميّة.

وعلى الرغم من تشدّد بعض الباحثين في التأكيد على استخدام الأدباء مفردات لغة العلم في أدبهم [٢]، فلا أحد ينكر وجود الكثير من الأدباء الذين خلطوا الممكن بغيره وأوجدوا ما يسمى "بالفنتازيا العلميّة التي تغالي في الخيال تماماً وتقدم ما لا يمكن تحقيقه لا في المستقبل ولا في أي زمانٍ حاضر أو ماضٍ ". [٣]

ويصعب أن يحصي الدارس مثل هذه الأعمال لكثرتها فقد كتب جون فيرن مثلاً (من الأرض إلى القمر) و (خمسة أسابيع في بالون) و (عشرين ألف فرسخ تحت الماء) و (حول القمر) ، و جورج ويلز كتب (آلة الزمن) ، و (جزيرة الدكتور مورو) ، و (الرجل الخفي) ، و لويس ستيفنسون كتب (الدكتور جيفل ومستر هايد) ، و (دراكولا لترام ستوكر) ، و (ماري شيلي) كتبت (فرانكشتاين) ، و (إدوارد بيلامي كتب) ، (نظرة إلى الوراء) ، و إدغار رايس بوروز (أميرة المريخ) و (الزمن غير الضائع).

أمّا في الوطن العربي ، فقد كتب يوسف الشاروني [٤]مقالة أكد فيها على خوض الأديب العربي لتجربة أدب الخيال العلمي ، ومثل على ذلك بأسماء الكثيرين وممّن عنوا بهذا المضمار نهاد الشريف : (قاهر الزمن) و (أشكال العالم الثاني) و (الشيماء) و (أحزان السيد مكرر) ، و يوسف عز الدين : (الرجل الذي باع رأسه) ، و مصطفى محمود : (العنكبوت) و (رجل تحت الصفر) و رؤوف وصفي (عالم آخر) و توفيق الحكيم (لو عرف الشباب) و (في سنة مليون) و (رحلة إلى الغد). وقد بلغ من اهتمام الأدباء العرب بمثل هذا النوع من الأدب ، أنّ بعضهم مثل طالب عمران [٥]

---

[١] جان غاتينيو: أدب الخيال العلمي ، ١٤١ .

[٢] نفسه: ١٤٧ .

[٣] محمود قاسم : الخيال العلمي ، أدب القرن العشرين ، ٢٠١.

[٤] انظر : يوسف الشاروني: الخيال العلمي في الأدب العربي ، مجلة عالم الفكر ، مج ١١ ، ع ٣ ، الكويت ، ٢٤٣،١٩٨٠.

[٥] انظر محمد عزام : خيال بلا حدود ،٣٥- ٢٠٣ .

جعل كلّ إنتاجاته الأدبية حكراً على هذا النوع من الأدب ، إذ كتب (شحنة دماغ) و (بئر العتمة) و (محطة الفضاء) و (كوكب الأحلام) ، وغيرها الكثير ...

رابعاً : أدب اليوتوبيا

إنّ البحث عن الفردوس والسعادة المطلقة والحياة المثالية الهدف الدائم من ظهور أدب اليوتوبيا عبر تاريخ الأدب الإنساني . مضافاً إلى ذلك " اعتراف مؤلفيها بقلقهم على مصير كوكبنا الأرضي " [١]. اليوتوبيات في[٢]أكثر الأحيان هي خطط ومشروعات لمجتمعات تعمل بشكلّ آلي ومؤسسات تصورها اقتصاديون وسياسيون وأخلاقيون " لكنّها كذلك كانت الأحلام الحية للشعراء " [٣].

واليوتوبيا هي حلم الإنسان بالمكان المثالي . ولعلّه حلمه الأزلي منذ خرج من الجنة، وعلى النقيض "نشأت اليوتوبيا الضد في شكلّ الجحيم الذي هو مصير للشرير الذي انحرف عن تعاليم الجماعة في أثناء الحياة الأرضية" [٤]

وقلة رصيد الكتابات اليوتوبية في العصر الحديث قد يعود إلى "التعقيدات العنيفة وغياب المكان المثالي"[٥] وما يجمع بين اليوتوبيا والخيال العلمي هو " طابع الشمولية ، وإلغاء الفردية ، وقهر الحرية في مجتمعات يُفترض أنها مثالية ". [٦]
ولعل أفلاطون (٤٢٧ ق.م –٣٥٣ ق.م) هو أوّل من استدعى اليوتوبيا من العالم الآخر إلى دنيانا في جمهوريته ، وتأثر به الفارابي (٨٧٣– ٩٥١) في (آراء أهل المدينة الفاضلة) .

وتظهر اليوتوبيات من وقت لآخر في أدبنا القديم ، ففي ألف ليلة وليلة يتجلّى

---

[١] ماريا لويزا برنيري تقول في كتابها المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة عطيات أبو السعود ، ٩ : كان توماس مور هو أوّل من صاغ كلّمة يوتوبيا أو أوتوبيا في نطقها اليوناني ، وقد اشتقها من الكلّمتين اليونانيتين ou بمعنى (لا) و Topesبمعنى مكان ، وتعني الكلمة في مجموعها ليس في مكان .

[٢] يوسف الشاروني : يوتوبيا الخيال العلمي في الرّواية العربية المعاصرة ، عالم الفكر ، مج ٢٩ ، ع١ ، الكويت، ٢٠٠٠ ،٢٠٩ .

[٣] ماريا لويزا برنيري : المدينة الفاضلة عبر التاريخ ، ٤٥٥ .

[٤] يوسف الشاروني : يوتوبيا الخيال العلمي في الرّواية العربية المعاصرة ،١٨٦.

[٥] شعيب حليفي : شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ٦٤.

[٦] ماريا لويزا برنيري : المدينة الفاضلة عبر التاريخ ،١٢.

عالم مثالي تحت سطح الماء في قصّة (عبد الله البري وعبد الله البحري) ، وفي رحلات السندباد كذلك . كما أنّ المسعودي في (مروج الذهب) ، والإدريسي في (نزهة المشتاق) يتحدثون عن جزر النحاس في بحر الظلومات وعن الأرض التي يثمر شجرها نساء .

أمّا في العصر الحديث فقد خاض الكثير غمار هذه اليوتوبيات ، فكتب فرانسوا رابليه (١٤٩٠-١٥٥٣) (دير تيلم) التي يعيش كلّ سكانها وفق قاعدّة واحدة وهي(افعل ما تشاء)[١]. كذلك كتب أمن ديديرو (١٧١٣- ١٧٨٤ (ملحق رحلة بوجانفيي) ، وكتب ايتين كابيه (١٧٨٨- ١٨٥٦) (رحلة إلى إيكاريا) ، وكتب ولـيم موريس (١٨٣٤- ١٨٩٦) (أخبار من لا مكان) ، وتوماس مور (١٤٧٧- ١٥٣٥) (يوتوبيا) . " والمشكلة العامة في كلّ أدب اليوتوبيا تتمثل في: كيف يقدم لنا مجتمعاً موجوداً فعلياً " [٢] ، لذلك كثيرًا ما يحاول القارئ البحث عن مدينة فاضلة في (ماضي اليوتوبيان) ، كمدينة اطلنطا الخيالية .

وفي الأدب العربي المعاصر خاض بعض الكتّاب غمار اليوتوبيات مثل نهاد شريف في (سكان العالم الثاني) ١٩٧٧ ، عبد السلام البقالي (الطوفان الأزرق) ١٩٧٦؛ وحسين قدري (هروب إلى الفضاء) ١٩٨١ ، صبري موسى (السيد من حقل السبانخ) ١٩٨٤ ، توفيق الحكيم(الطعام لكلّ فم) ، أماني فريد (همسات) يوسف إدريس (جمهورية فرحات) .

واليوتوبيات عموماً تقوم على فكرة بناء عالم خيالي لا وجود له إلاّ ضمن قوانين خاصة وظروف استثنائية ، قد تكون خارجة أحياناً عمّا يمكن تفسيره ضمن نواميس الطبيعة ، وهذا ما يجمعها بالغرائبية والعجائبيّة ويجعلها تنطوي تحتهما ، " فاليوتوبيا تتأسّس على واقع بعيد متخيل " [٣]. لكنّها تفترق عن العجائبيّة والغرائبيّة بسكونيتها إذ هي تقدم تصوراً ثابتاً ضمن صور مختلفة . " فالدول اليوتوبية سكونية " . بينما الغرائبيّة العجائبيّة عالم يضجّ بالحركة لا ضوابط ولا قوانين تقيّد تجلياته وتشكّلاته ، وإن كان " يتبنّى في طريقته بعض الأعمال السابقة ويستخدمها إطاراً أو ممرّاً

---

(١) ماري لويزا برنيري : المدينة الفاضلة عبر التاريخ ،٢٠٦.

(٥) William, Touponce, Ray Bradbury and the Pcetics of Reverie, p.79

(٣) شعيب حليفي : شعرية الرّواية الفانتاستيكية ، ٦٥

لغايته " [١].

وكثير من أعمال اليوتوبيا يجوز أن يندرج تحت أدب الخيال العلمي ، ولا سيما إذا أدركنا حقيقة تبنيّ اليوتوبيا للتحوّل التكنولوجي ، والاكتشافات وتوظيفها في مدنها في سبيل إسعاد الإنسانيّة ، لكنّه بالرغم من ذلك يبقى متورطاً في مشكلّة كثرة المقالات الجدلية في اليوتوبيا، ولعلّ ذلك يعود إلى حاجة المؤلف إلى رسم عالم كامل على غير ما نعرف في العالم الحقيقي . [٢]

خامساً الفكاهة السوداء

الفكاهة السوداء كفاية اجتماعية تمثّل كيفية تعبير الإنسان عن مشاعره [٣]، فهي مركّب من القبول والرفض لهذا العالم [٤]. الذي يستجيب فيه كلّ إنسان وفقاً لسجله العاطفي الإيجابي والسلبي، ضمن بنية لغوية متماسكة " تفرز السخرية والمرارة في آن " [٥] . وهناك الكثير من الروايات التي تقوم برصد شبكة معقدة من مقوّمات الضحك والخوف والحزن في ثناياها مثل: (المزيّف العبقري دون كيخوته دي لامانشا) لميشيل سرفنتيس ، والرجل الضاحك لفكتور هيجو ، وحجر الضحك لهدى راكان ، والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لاميل حبيبي والكثير مما كتب موليير وفولتير وديدرو وجوته وهوجو وستاندال وبلزاك وديكنز . والفكاهة في ضوء التصوّرات الحديثة هي استجابة قائمة على أساس الانفعال الذي يفوق الشعور بالشفقة والانزلاق نحو المرض النفسي [٦] كما أنهّا تعبّر عن المتناقضات في المعنى أو الموقف بصفة عامة ، إلى حدٍ يشعر الإنسان فيه " برغبة في الخروج من دائرة الأشكال ذات الأنظمة[٧] المغلقة إلى دائرة اللعب بالنظام" [٨] وإنتاج بنىً تحمل التناقض والضحك

---

[١] Forster : Ibid , P.83

[٢] William, Touponce: Ray Bradbury and the Pcetics of Reverie, p.79

[٣] دانييل جولمان : الذكاء العاطفي ،١٦٦.

[٤] زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك ،٨٨ .

[٥] دانييل جولمان : الذكاء العاطفي، ٣٠٧.

[٦] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك ، ٤٥٦.

[٧] نفسه: ٣١٠.

[٨] نبيلة إبراهيم : المفارقة ، فصول ، مج ٧ ،ع (٣-٤) ، القاهرة ، ١٩٨٧،٨٠.

الأسود معاً ، فنحن نضحك أحياناً لأننا نرغب بصدق في البكاء .

وهذا النوع من الأشكال والبنى السّرديّة ، يقوم على تجسيد اللاواقع ، والانحراف عن المنطق ، وكسر المتوقع وتضخيم الأشياء والغلو في تصويرها ، واللهو واللعب الذي قد يكون فيه " خيال في النظر إلى الأشياء ، بحيث نقابل الواقعي على أنّه لا واقعي ، ونقابل اللاواقعي على أنّه واقعي " [١]، والانزلاق في التناقض الذي يمكن أن يكون مسلياً أو مخيفاً أو مسلياً ومخيفاً معاً " [٢]

ومن هنا تعلو على السطح جدلية الفكاهة السوداء والرّعب ، لتضع السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ على "الحدود بين الفكاهة والخوف "[٣]، إذ إنّ الرّعب هو الوجه الآخر المكمّل للضحك " [٤]. فنحن نضحك بشدة من متناقضات عصرنا ووجودنا ولكن هذا الضحك لا يواجه الرّعب الموجود في العالم ، بل يؤكّده ، فالذي يشعر بالرّعب ويضحك منه يؤكّد شعوره به [٥]. ضمن توليفة لغوية وسردية متماسكة ، تستفيد من معطيات هذه الحياة التي تقوم على المفارقة التي (تقول شيئاً وتقصد العكس) [٦] و"تجسد التضاد بين المظهر وواقع الحال" [٧]، ضمن خليطٍ من الهجاء والسخرية والعبث والغريب [٨] ،وصولاً إلى الميزة الأساسية في المفارقة وهي " التباين بين الحقيقة والمظهر " [٩].

والمفارقة وثيقة الصلة بالاستحالة ؛ لأنّ عنصّر المبالغة والتهويل مضافاً إلى التنافر يخرج بالموقف كلّه إلى عالم آخر ، وهو عالم الاستحالة ، الذي تتشكّل عوالمه ضمن الفوق– طبيعي[١٠] .

---

[١] زكريا إبراهيم : سيكولوجية الفكاهة والضحك ، ١٨٠ .

[٢] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك ، ٣١٠.

[٣]شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك ،٣١٠.

[٤] نفسه : ٣٣٦.

[٥]شاكر عبد الحميد : الفكاهة والضحك: ٣٣٨.

[٦] عبد الواحد لؤلؤة : موسوعة المصطلح النقدي ، جزء ٤ ،١٨.

[٧] نفسه: ٢.

[٨] نبيلة إبراهيم : المفارقة ، ١٣٢.

[٩] عبد الواحد لؤلؤة : موسوعة المصطلح النقدي ، جزء ٤ ،١٦٣.

(١٠) زكريا إبراهيم : سيكولوجية الفكاهة والضحك ،١٩٤.

سادسا : أدب الروايات البوليسيّة

ظهرت هذه الرّواية في القرن التاسع عشر ، ويرى تودوروف أنهّا حلّت محلّ قصّص الأشباح، وهي من الأجناس الأدبية التي تقترب من السّرد العجائبيّ؛ والغرائبيّ . إذ إنّ كتّاب[1] الرّواية البوليسيّة أمثال جون ديكسون كار و أجاثا كريستي يرتكزون على عناصر السّرد العجائبيّ والغرائبيّ مثل الاختفاء والغرابة والرّعب[1] . ويتجلّى الاختلاف بينهما في كون الرّواية البوليسيّة تتألّف من أحداث يسودها الغموض والسّريّة والرّعب. وتقترب الروايات العجائبية من الروايات البوليسية،" ففي النصّوص العجائبيّة ، يتطلع المرء إلى التفسير فوق – الطبيعي ، أمّا في الرواية البوليسيّة، فحالما تتمّ لا تدع أي شكّ فيما يخص غياب الأحداث فوق الطبيعية" [2] .

أمّا جيمس وسولوفيوف، فيعتقدان بأنّ النصّين العجائبيّ و الغرائبيّ يشتملان أيضاً على حلّين ، أحدهما محتمل وفوق طبيعي ، والآخر غير محتمل وعقلاني . فيكفي إذن أن يكون هذا الحال صعب اللقيا في الرّواية البوليسيّة إلى درجة أنّه يتحدى العقل ، حتى تكون على أهبة قبول وجود تفسير فوق طبيعي بدل غياب كلّ تفسير .

و جدلية الاختلاف والتشابه بين السّرد العجائبيّ والغرائبيّ وبين الرّواية البوليسيّة ، تؤكّد بصفة عامّة العلاقة بينهما ، وقد رصد شعيب حليفي الاختلاف بين السّرد الفانتازي (العجائبيّ والغرائبيّ) والسرد البوليسي في نقاط محدودة هي:-

أ _ يظهر (الفوق طبيعي) في الرّواية البوليسية لكي يحذف ، أمّا في الرّواية الفانتاستيكيّة، فثابت فيها منذ البداية .

ب _ التعارض الثاني يتجلّى في حرفية التفسير والنهاية .

ج _ القيمة الأدبية للرواية البوليسيّة أدنى من المحكي الغرائبيّ والعجائبيّ .

د _ الرّواية البوليسيّة جنس أدبي شعبي وعام ، فيما يتوجّه الأدب العجائبيّ الغرائبيّ إلى جمهور خاص [3].

---

(1) شعيب حليفي: شعرية الرّواية الفانتستيكية ، ٦٣ .

(2) تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبيّ ، ٦١ .

(3) شعيب حليفي : شعرية الرّواية الفانتستيكية ، ٦٣ .

سابعاً : أدب الجنس

الجنس من الموضوعات التي ألهبت المخيلة الإنسانيّة منذ طفولتها لما له من علاقة وثيقة بفطرة الإنسان، وحلمه الأدبي في الخلود المتمثل في الذرية . وقد أحاط بهذا الموضوع الكثير من الهالات والمبالغات لدرجة جعلت بعض الحضارات تقدّس الجنس والأعضاء الجنسية[1] . وقد كان للأدب نصيب يذكر في هذا الموضوع ؛ إذ إنّ الجنس دفع بالخيال نحو عوالم مدهشة ترسم بريشة عجيبة أسرار اللقاءات، وتغرق القارئ في عوالم من الهلوسات والنشوى وفقدان الوعي وتتردّى أحياناً في دنيا الشذوذ والخروج عن المألوف الذي يحفز الخيال على تجاوز ذاته نحو كلّ جديد إذ " استخدمت قوة الحافز الجنسي كاستخدام البارود في الرصاصة ، لدفع الخيال إلى مدارك جديدة "[2] ، ومثال ذلك: (ألف ليلة وليلة) التي جعلت من العلاقة الجنسية عالماً يتدافع داخله كلّ غريب وعجيب ، ابتداءً من الجنس الحرام ، مروراً بالعلاقات المثلية بين الرجال أو بين النساء، انتهاءً بالعلاقات الجنسية بين الإنسان والجان والشياطين والحيوانات .

وفي الأدب الحديث تمور الكثير من القصّص والروايات بحمى تصوير هذا العالم ، متوسلة بكلّ غريب مرة ، وبالتمترس خلف كلّ ما هو عجيب مرة ثانية . فنرى الشخصيات تعيش علاقات شاذّة تنتج أبناءً ممسوخين أحياناً كما في رواية (مائة عام من العزلة) لماركيز([3])، أو تورث أبطالها شذوذاً نفسياً كما في رواية (لوليتا) ، أو تسبح في عوالم الجنون والهلوسة والجنس الفاجر ، كما في روايات نابوكوف وسكوت برادفيلد .

[1] فراس السوّاح : لغز عشتار الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ، ١٧٧ – ١٩٧ .

[2] كولن ولسن : المعقول واللامعقول ، ٢٠٤ .

([3]) انظر: غابرييل ماركيز: مئة عام من العزلة، ٣٤٠

الباب الأوّل

السّرد الغرائبيّ والسّرد العجائبيّ في الرواية الأردنيّة



الفصل الأوّل

السّرد الغرائبيّ في الرواية



الفصل الأوّل

السّرد الغرائبيّ في الرّاوية

في الوقت الحاضر لا وجود لشكلٍ أدبيّ يتمتع بالقوّة التي تتمتع بها الرّواية([1]) التي تشكّل عالماً متميّزاً معنىً وشكلاً، نحن نرتاده كما يرتادنا بدوره، لكنّه على الرغم من ذلك عالم متّصلٌ ومعقّد،ولا يمكن أن نفهمه أو أن نربطه بواقعنا إلاّ من خلال الأشكال التي تؤلّفه، وتبني نسيجه الدّاخلي والخارجيّ. وهذا العالم اللّغويّ يتفيّأ في ظلال الواقع المعيش وإن خالفه في الطّرح والشّكل. "فنحن لا نستطيع كتابة رواية ما لم يكن لدينا الإحساس بالواقع"([2]). وهذا الواقع كثيراً ما يتفلّت أو يتجاوز حدوده محقّقاً تجلّياته التي تحتكم إلى ما هو تخييلي([3]). وهذا الخيال كثيراً ما يطرح أشكالاً روائيّةً جديدةً تتمتّع بقوّة استيعاب كبرى تلعب دوراً ثلاثيًّا بالنّسبة لمفهومنا للواقع بما فيه من "إيضاح وارتياد وتطبيق"([4]) في سبيل تشكيل خصوصيّة إبداعيّة ورؤيويّة للخطابات الأدبيّة في الثّقافة العربيّة الحديثة. والدّمج بين الواقعيّ والغرائبيّ في بنية الخطاب الرّوائيّ خاصيّة من أهمّ مظاهر الخصوصيّة الإبداعيّة والرّؤيويّة في النّتاجات العربيّة عامّة، والنّتاجات الأردنيّة خاصة، التي شهدت منذ ثلاثة عقود انكساراً وانزياحاً عن التّقاليد الرّوائيّة، وارتياداً لعالم غرائبيّ فنتازيّ يتحدّى قيود النّوع وأعراف الواقعيّة، وينتج سرداً يتوفّر على إمكانات تصويريّة وتخيّليّة وتعبيريّة وإيحائيّة ، لا يمكن التّقليل من شأنها، إلى جانب التّمثّل السّرديّ

([1]) ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ١٢

([2]) ماجد السّامرّائيّ، تجلّيات الحداثة –قراءة في الإبداع العربيّ المعاصر، ١٣٥

([3]) المرجع نفسه: ٧٧

([4]) ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة،٨.

للمرجعيّات التّاريخيّة والاجتماعيّة والأسطوريّة والحكائيّة التي تستحضر موروثاً غرائبيًّا متجذّراً في الموروث الشّعبيّ والوطنيّ والقوميّ والعربيّ على النحو الذي أشرنا إليه ، وأوضحناه في التمهيد.

وهذا التّوجّه الغرائبيّ في السّرد الرّوائيّ بزغ بشكلٍ ملحوظ منذ العقد السّابع من القرن العشرين، ومازال ركبه يتقدّم وشأنه يعلو، بعد أن غزا جزءاً لا يستهان به من الرّوايات الأردنيّة، وأصبح سمتاً خاصًا لبعض الرّوائيّين الأردنيّين، مثل: مؤنس الرّزّاز، وإبراهيم نصر الله، وأحمد الزّعبيّ. وهذا التّوجّه يعبّر عن رغبة خاصة عند الرّوائيّين الأردنيّين في انتهاج أساليب جديدة ، يعبّرون بها عن الحقيقة الجديدة التي يتخيّلونها التي باتت في حاجة إلى شكل جديد يستوعبها ويعبّر عنها ضمن توليفيّة سرديّة تنقل الشّعور بالواقع دون طبعه بكلّ جزئيّاته، بل تترك هامشاً للخيال والانعتاق من عبوديّة الأطر الاجتماعيّة والأدبيّة والسّياسيّة. والسّرد الغرائبيّ لا يعاند أنظمة الطّبيعة والوجود بل يمسخ هذه الأنظمة،ويقدّم الشّاذ وغير المألوف منها، ويرفض أن يقدّم الأدب على أنّه متوالية موازية ومتناظرة، بل يجسّده انكساراً للواقع واستثناءً لحوادثه ضمن منظومته المعرفيّة المشتركة. فالسّرد الغرائبيّ هو إذعان الحوادث لقوانين الواقع الموضوعة، وتمردٌ على المألوف منها، وكسرٌ للمتوقّع والمتداول.

إنّ فحصاً دقيقًا للتجارب الرّوائيّة المتنوّعة في الأردنّ يؤكّد تسلّل هذا السّرد الغرائبيّ إلى كثير من الأعمال الأردنيّة. وسوف أتوقّف في هذه الدّراسة عند بعض النّماذج الدّالّة التي وقعت بين يديّ، وهي بالتّأكيد ليست إلاّ أمثلة من تجربة أكثر غزارة وشمولاً،وسأراعي في وقفاتي الشّرط الزّمنيّ؛ إذ سيكون التّناول وَفْقَ سنوات صدور الأعمال ابتداءً من السّبعينات منذ القرن العشرين وانتهاءً بالعام الثّاني من القرن الحادي والعشرين الميلاديّ. - رواية (براري الحمّى ١٩٨٥) لإبراهيم نصر الله:

في رواية براري الحمّى لا نستطيع إلاّ أن نحار في تفسير تلك الحوادث الفنتازية الغرائبية التي يعيشها (محمد حمّاد)، وهذه الفنتازيا تستقرّ في الذّهن بالطريقة التي تستطيع بها أن تدهش وتشوّش على نفسها[1].

[1] أيتر: أدب الفنتازيا –مدخل إلى الواقع، ٨٠

يثير محمد حمّاد أسئلة يحار هو نفسه في الإجابة عنها، وإجاباتها تجعلنا ندرك أننا أمام عالم فنتازي، ليس بمقدور الإجابات المتعلقة به أن تحلّ الإشكالات التي يثيرها[1]. محمد حمّاد المعلم الذي يعمل في القنفذة في السعودية، يعيش وحدة قاتلة، وفراغاً روحياً، يمتد عبر صحراء ء القنفذة، ووحدة البراري، ويرى نفسه مجرد لا شيء في صحراء تحاصر كلّ من يأتيها، وتقتله دون رحمة، يعيش محمد حمّاد ظروفاً نفسيةً صعبة؛ فهو يعتقد أنّه ليس ذاته،وأنّه يعيش مع آخر يشبهه في كلّ شي؛ في الاسم، ولون الشعر، ولون العينين، ولون البشرة، والخيمة، والعمل ([2])، وليس متأكدًا من مصير الآخر الذي هو ذاته، أو ما مصير ذاته التي هي الآخر. الآخر يختفي، البعض يقول: إنه مات. وفي ليلة يحاصره خمسة رجالٍ في بيته، ويطالبونه بدفع مائة ريال مساهمة منه في دفع نفقات موته ([3])، ويتعجب كيف يمكن أن يكون ميتاً، وهو مازال حياً، يدرك أنّ مؤامرة تحاك ضده، ويبحث عن طريقة تعيده إلى توازنه، يتحسس نبضه، ويرقب قلبه، ويبحث في ذاكرته، ويشتمّ الهواء ، كلّ المؤشرات تشير إلى أنه مازال حياً، يرتاح لحقيقة استمراره في الحياة، يجزم أنّ الميت هو الآخر (محمد حمّاد)، أما هو، فما يزال حياً، يبحث عن ذاته الضائعة (محمد حمّاد)، لكنّ لا يجدها. كلّ ليلة يحاصره الغرباء الخمسة، يضطر أن يدفع ألف ريال بدل مئة مشاركة في دفعات نفقات جنازته المزعومة، لعلّهم يكفّون عن إزعاجه([4])، ولعلّهم يتركونه يعيش في وحدته التي تجعله إنساناً غريباً يكتوي بحرارة القنفذة، ولا يجد من البشر إلاّ ذاته؛ يحادثها ويتسكع في شعاب ذاكرتها التي كثيراً ما تفيض مرارةً تشبه مرارة واقعه الذي يشطره دون رحمة، ويتنازع ذاته.

في رواية براري الحمى ما يشبه وصف فرويد:""تتحول الأفكار الكامنة إلى مجموعة من صور حيّة ومناظر بصرية"([5])؛ فالبطل الذي يعيش الوحدة والفراغ، يتقزّم أمام أفكاره التي تغادر ذاته، وتشكّل عالماً غريباً يشبه عالمنا، لكنها في

([1]) المرجع نفسه: ١٤.

([2]) إبراهيم نصر الله: براري الحمى، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥،٨٧.

([3]) نفسه: ٦.

([4]) إبراهيم نصر الله، براري الحمى، ٤٤.

([5]) سيجموند فرويد: محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي،١٧٠.

الوقت ذاته تعطّل العمل بالمعاني الاعتيادية كما في الأحلام([1])؛ فعالم محمد حمّاد الآخر عالم يُفسّر وفق قوانين الطبيعة الخاصة بعالمنا مع التحفظ على ندرة حدوثها. فحالة محمد حمّاد يمكن أن ننظر إليها على أنّها هلوسات رجل يعاني من فصام الشخصية؛ وهذه الشخصية المفصومة تتكوّن من شخصيتين مستقلّتين ، تنكر إحداهما الأخرى، ثم تعودان لتلتقيا في الشخصية في ظروف انحسار الضغوط وعودة الاستقرار([2]). "وبين الكابوس والواقع تضيع خطوط الرواية مؤقتاً،ويُشكل على القارئ اختلاط الأحداث الواقعية بأحداث كوابيس البطل، التي سرعان ما تصبح حقيقة تطارده في كل مكان،مع انعدام إشارات تفصل بين هذا وذاك، ومع اندفاع الأحداث، يتمكنّ القارئ متأخّراً من فصل أحداث الواقع، وتسهل مهمته كلّما تكشّفت له خطوط أزمة البطل ومنابعها"([3]).

ويلعب تخلّف النمط الاجتماعي المحيط بالبطل دوراً مهماً بالمقاربة بين الحلم والواقع،وبين الكابوس وأحلام اليقظة؛ فرجال الشرطة في القنفذة يصدقون أنّ محمد حمّاد الأول غير محمد حمّاد الثاني، ويبحثون بشكل عبثي عن الميت منهما، ويصدقون أنّ كليهما يعيش معاً، وأنّ كلاً منهما صورة طبق الأصل عن الآخر، ويسألون: متى كان اللقاء بينهما، وإجابة محمد تكون أكثر عبثية "لا أذكر.. أحياناً يُهيّأ لي أنّني كنت أعرفُه منذ زمنٍ طويل، منذ الطفولة مثلا"([4]).

والرجال الخمسة الغرباء لا يعنيهم إلا جمع نفقات الجنازة، ودفن الميت الغريب، أيّاً كان، حتى وإن كان ما يزال على قيد الحياة. "وفي نهاية المطاف تسوء حالة محمد حمّاد إلى حدّ يُوجب إعادته إلى الوطن؛ فإذا بمشهد افتتاحية الرواية يعود لاختتامها؛ خمسة رجال يعودون بدراجاتهم النارية، ليرحّلوا المدرسين الموتى مادياً

([1]) ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا، ١٤.

([2]) سليمان الأزرعي: مع إبراهيم نصر الله في رواية براري الحمى، الرأي، عمّان، ع ٥٦٥٥، ٢٠ / ١٢ / ١٩٨٥، ١٤

([3]) نفسه، ١٤.

([4]) إبراهيم نصر الله ، براري الحُمّى، ٨٨.

أو معنوياً إلى الوطن([1])،ويؤكدون للبطل أنّه ميت، ويقولون له: لقد أعددنا كلّ شيء.. النقود، التابوت، ولم يبقَ سوى شيء واحد ... جثّتك. قلتُ: ولكنني لم أمت"([2]). أحدٌ لم يصدق المعلم محمد حمّاد، الذي يقف بنا في نهاية روايته على مشارف الجنون "للحظة.. التفت خلفك، كان الخمسة يعودون باتجاه (ثريبان)، يحملون بين أيديهم أحد المدرسين، كان يشبهك، يشبهك تماماً حتى أنّك لم تعرف إن كنت أنت فعلاً، أم واحداً غيرك، أم واحدًا منهم"([3]).

ويبقى السؤال معلّقاً: من الذي مات ؟ وهل مات حقاً ؟ والإجابة تبقى ضائعة في عالم براري الحُمّى، ونلهث متدثرين بالجنون لنجد الإجابة عن هذا السؤال الذي يتفيأ بظلال السرد الغرائبي الذي يسير حثيثاً لدفع محمد حمّاد إلى الجنون والانفصام، أو حتىّ إلى الموت بعد أن تعرّض إلى التهميش والضياع والتفكّك النفسي تحت وطأة حرارة القنفذة.

- رواية (صمٌّ.. بكمٌ.. عميٌ ١٩٩٠)لأحمد الزّعبيّ:

كثيرٌ من التصرفات إذا تجاوزت ما هو مقبولٌ اجتماعيًّا تصبح سلوكاً شاذًّا وهستيريًّا،قد يدفع الشخص إلى السّلوك العصابيّ؛ وفي رواية (صمّ.. بكمٌ.. عميٌ) للرّوائيّ أحمد الزّعبيّ نصطدم بسلوك بطل الرّواية الذي لا نعرف له اسمًا، ويذكّرنا إلحاحه على الاستغناء عن حواسّه ومشاعره وعلاقاته بتصوّر فرويد للسّلوك الغرائبيّ؛ إذ يرى إنّه دافع تكرار في اللاوعي على درجة من القوّة بحيث يتفوّق على مبدأ اللّذّة وهو يمارس تأثيره،وكلّ ما من شأنه أن يذكّرنا بهذا يعدّ غرائبياً .يقدم البطل على تصرّفات غرائبيّة خبرناها في الحياة، لكن قلّما نسعى للحصول عليها، وهذا السّلوك يشعرنا بالخوف والفزع؛ "إذ إنّ الغرائبيّ ينتمي إلى تلك المجموعة من الأشياء المفزعة والتي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل" ([4]). ولعلّ

([1]) سليمان الأزرعي: مع إبراهيم نصر الله في رواية براري الحمى، الرأي، عمّان، ع ٥٦٥٥، ٢٠ / ١٢ / ١٩٨٥، ١٤

([2]) إبراهيم نصر الله: براري الحُمّى، ١٥٨.

([3]) إبراهيم نصر الله: براري الحمّة: ١٦٢.

([4]) ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا، ٧٧

رسم هذا العالم الغريب من التصرّفات يعطي الكاتب ميداناً فسيحًا للوصف المفصّل، بينما في العالم المألوف تكفي الإشارة والتّلميح([1]).

وفي هذه الرّواية يتلاعب الرّوائيّ بأفق الاحتمال والعرف وهو أحد عناصر اللّعبة السّرديّة([2])؛ فالبطل يقام عليه الحدّ لسبب لا نعرفه، وتقطع يده اليمنى، ويعاني الأمرّين حتّى يكيّف نفسه للحياة باليد اليسرى، ويخرج بدرسٍ ذي فائدة من هذه التّجربة الشّاقّة، وهو: "على المرء أن يحتاط لكلّ شيء مسبقاً، وأن يستعدّ لمفاجآت الأيّام قبل وقوعها، لكي لا تربكه متغيّرات الأحوال إن حدثت، فيتعذّب عندئذٍ"([3]). ويخلص إلى أنّ الإنسان قد يفقد في أي لحظة عضوًا من أعضائه، وعليه أن يحتاط لذلك، وأن يعوّد جسمه على تبادل الأدوار والقيام ببعض الأعمال الضّروريّة بمهارة متساوية. ويبدأ الرّحلة بالتّعوّد على الرؤية دون عينين، حتّى أتقن ذلك وتساوى عنده الإبصار مع حالة العمى، وبات يمارس كل مفردات حياته العمليّة والاجتماعيّة دون إبصار، "وغدا الفرق بين الإبصار والعمى معدومًا فعلاً"([4]). بعد ذلك بدأ رحلته في التّعوّد على الصمم؛ في البداية كان الأمر صعبًا، ولكن فيما بعد أصبح يميل للصمم ويرتاح له، ثمّ قرنه مع فقدان البصر، وأصبح لا يسمع ولا يرى بالرّغم من اعتراض من حوله على سلوكه، واختلافهم في تفسير ما يحدث.

بعد ذلك، عوّد نفسه بالمران أن يعيش أخرس، ولا يتكلّم، بل يعتمد الإشارات والإيماءات، وبات يواصل حياته وهو أخرس وأطرش وأعمى، وكان سعيداً بما يحدث؛ فهو بذلك احتاط لمفاجآت لو أصابته دون هذا المران، لوصل إلى حافّة الجنون أو الانتحار([5])،وأصبحت قصته مثاراً للعجب وللقيل وللتّندّر لكلّ من حوله. لكنّه مضى في مخطّطه دون تراجع، وأخذ يتدرّب على فقد حواسه، ثمّ أخذ يعتاد على فقد قدمه، بعد ذلك، افترض أنّه سيخسر قدميه؛ لذا، استخدم كرسيّاً كهربائيّاً، واستعاض به عن السير على قدميه، وتماديًا في مخطّطه افترض أنّه أعمى

([1]) ت.ي. أيتر: أدب الفنتازيا، ٦٧

([2]) عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، ٣٨

([3]) أحمد الزّعبي: صمّ.. بكمٌ.. عميٌ، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٠، ٤١

([4]) نفسه: ٤١

([5]) نفسه: ٤٧

وأصمّ وأبكم ومشلول السّاقين والقدمين؛ لذا، استعان بعامل لدفع الكرسي المتحرّك.

لمدّة عاش البطل سعيداً بهذه الحالة الغريبة من تعطيل الحواسّ والأطراف، فيما بعد،حلق شعر رأسه احتياطاً للصلع أو الشّيب، ثمّ عاد مرّة أخرى للعبة الاستغناءات الغريبة، فتذكّر ألمه عندما فقد والده في صغره، وقرّر أن يتدرّب على فقد من يحبّهم مستندًا إلى حقيقة: "أنّ الحياة رحلة وكلّنا راحلون من ناحية"([1])، وبدأ بالتّعوّد على فقد أفراد أسرته؛ ابتدأ بوالدته التي أقنع نفسه بعدم وجودها، وبات لا يراها ولا يزورها حتّى نسيها تمامًا، وألغاها من حياته، وعمّم تجربته معها على جميع أفراد أسرته، وعاش وحيدًا لسنوات، بعد ذلك، أعاد الكرّة مع الأصدقاء والمعارف حتّى أنّه افترض وجود رحيل بعض الأعلام والأسماء في عالم الأدب والسّياسة والدّين والأخلاق والرّياضة والفنّ والتّاريخ ممّن كانوا قدوة له في الحياة،وأنهى تجربته الغريبة بالانفصال الكلّي عن عالم الألفة؛ إذ قرّر خوض تجربة مع العلاقات والقيم والمشاعر، فعوّد نفسه الاستغناء عنها جميعًا ... ونجح في هذه التّجربة كذلك، فأصبح كتلة لحميّة آدميّة، قد فقدت كلّ معالمها وخصائصها ووظائفها، وباتت تعيش في وحدة مقفرة دون هدف أو أمل أو قيم.

وأمضى سنوات طويلة، قضاها في انتظار أن تلمّ به أي مصيبة ليمتحن قدرته في التّصدي للفقدان، لكنّ المصيبة لم تأتِ، وبدأ يشعر بالملل إلى جانب شعوره بالتّعب كلّما تحرّك، فقرّر أن يعيد شيئاً من علاقاته، ويستأنف بعضاً من حواسه، مع أنّه لم يحتج إليها يومًا في عمله؛ فقد ترقّى في عمله، وبلغ أرفع المناصب، بل انتدب سفيراً لوطنه في ظلّ فقدانه لكلّ حواسه، لكنّ أحدًا لم يتقبّله؛ فأمّه أنكرت أنّ لها ابنًا، وقالت له: "امضِ أيّها الغريب ولا تعكّر صفو أحلامي القديمة ولا تنغّص عليّ لحظات لقاء ربّي في أيّامي الأخيرة"([2])،والآخرون حذوا حذوها، وأنكروا معرفتهم ببطل الرّواية، وزاد الأمر سوءاً عندما بدأ يفقد بصره وسمعه ونطقه، وبدأ يجد صعوبة في السّير، وأدرك أنّها النّهاية، وأنّه قد "فقد كلّ شيء فقدًا تامًّا وأنّه يستحيل استرداد أيّ شيء تعوّد إهماله ودفنه والعيش بدونه"([3])، وغدا بعد تجربته

([1])أحمد الزّعبي: صمّ.. بكمٌ.. عميٌ :٥١

([2])نفسه:٥٨

([3]) نفسه:٦٠

الغريبة "جثّة عمياء صمّاء بكماء مشلولة تنتظر ترابًا يواريها أو ريحًا تدفعها إلى أيّ أرض نائية مجهولة"([1]). وننتظر النّهاية السّوداء لهذه الشّخصيّة الغرائبيّة، لكن النهاية تكون أغرب من تجارب البطل، فبدل أن يصبح لا شيء على هامش الحياة، إذ بالدّولة ترشّحه لوزارة مهمّة كخطوة نحو رئاسة الوزراء. عندها فقط تبخّرت مخاوف البطل، وأدرك أنّه لم يكن مخطئاً في تجاربه التي تكلّلت بالنّجاح... وتبقى الشّخصيّة في انتظار المزيد في عالم فنتازي يقدّم رؤية مغايرة للأشياء، لا يمكن أن تتركنا في الحالة نفسها التي كنّا عليها قبل أن نقرأ هذه الرّؤية التي تحطّم الحدود بين الواقع واللاواقع وبين المرئيّ واللامرئي وبين المفسّر واللامفسّر، وتقدّم ما يوصف على أنّه "حالات يكون فيها التّوقّع الاعتيادي معطّلاً، لا بسبب كون المدارك الحسّيّة تخفق في تقديم المعلومات، بل لعدم وجود طريقة للتّفريق بين المدارك الحسّيّة التي تلاقي قبولاً عامًّا وبين تلك التي تسجّل رؤية مزاجية وربّما جنونيّة"([2]). وتغدو رواية الزعبي بما تضمّنت من مواقف وتصرّفات غرائبية مغامرة في سبيل استجداء المتبقي والهامش والمقصيّ من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرّمات وشتّى أنواع الرّقابة والقهر والاستلاب، وتطرح سؤالاً ساخراً لكنه يستوقف المتلقّي ... هل نحن بحاجة إلى أن نكون صماً وخرساً وعمي حتّى نجد مكاناً في مجتمعنا !!؟

رواية (العنّة ١٩٩٢) [3] لأحمد الزّعبيّ:

حظي الجنس بمكانة متميّزة في حضارات الشّعوب، فقد كان السّلوك الجنسيّ يحظى بالتّقديس عند معظم الحضارات القديمة، ويعدّ جزءاً من دورة الحياة الكبرى الّتي تترأسها آلام عشتار البغيّ المقدّسة([4])، وكانت الرّموز الجنسيّة موضع تقديس وعبادة كرمز من رموز الخصوبة والتّكاثر([5])، بل إنّ الكثير من المباني المقدّسة كانت

([1]) أحمد الزعبي: صمّ..بكم...عمي، ٦٢

([2]) ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا، ١٢١

[3] العنّة: شكل من أشكال الضعف الجنسي عند الرجال. انظر: عبدالحسين بيرم: الموسوعة الجنسية ١٩٦-١٩٩.

([4]) فراس السّوّاح: لغز عشتار –الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ١٧٧

([5]) علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ١٠

تبنى على شكل الأعضاء الجنسيّة لتحلّ فيها البركة والخصوبة([1])، ولمّا كانت الأعضاء التّناسليّة تقترن بالإخصاب والإنتاج والإنجاب، فقد كانت عند الأقدمين رمزًا لعمليّة الخلق أيضاً([2]). وكأيّ رمز مقدّس دخل الجنس في إبداعات وفنون الشّعوب. وفي العصر الحديث كان لتناوله أغراض وأشكال شتّى. أحمد الزّعبي أدلى بدلوه في هذا لمجال، واحتال على هذا الرّمز ليجعله أداة تعبّر عن الاستلاب وقهر الذّات ومصادرتها، لا رمز للعطاء والامتداد والخصوبة.

تبدأ رواية الزّعبيّ منذ لحظة تخرّج البطل في كليّة الإعلام التي طالما أحبّها، لكنّه يصطدم بواقع البطالة والفساد والأكاذيب، وسرعان ما ينهار ويلحق بالرّكب، ويلقي بمبادئه خلف ظهره بل تحت قدميه([3])، ويلتحق بإحدى الشّركات، ويتميّز في العمل فيها، ويعلو نجمه،ويغدو رئيس قسم الإعلام، وبسبب نشاطه الملحوظ يترقّى إلى منصب النّاطق الإعلاميّ الرّسميّ للشّركة وفروعها. لكنّ الأمور تأخذ مجرى آخر، عندما تختطف إحدى العصابات مدير الشّركة وتهدّد بقتله إذا لم يستجب لرغباتها المتمثّلة بمحاكمة المدير محاكمة علنيّة تنقل على الهواء مباشرة عبر محطّات الإذاعة والتّلفزيون([4]). وفي يوم المحاكمة العلنيّة يقرّر زعيم المختطفين: "أنّ على مديركم أن يشعر بالإذلال والمهانة قبل أن تبدأ المحاكمة الفعليّة"([5]). عندها يُقطع البثّ، وتتدخّل الشّرطة، وتقتل المختطفين، وتنقذ المدير الذي يعود إلى العمل فرحًا، ويستقبله النّاس بالهتاف دون أن نعرف ماذا فعلت العصابة لإذلال المدير.

ويتفنّن البطل في رسم صورة زاهية للمدير في أذهان النّاس، وينجح في ذلك، ويظنّ أنّ استلابه سيقف عند هذا الحدّ، وما دفعه من مبادئه وقيمه يوازي ما حصل عليه. لكنّ أحمد الزّعبيّ يتّجه بالسّرد وجهة أخرى، وتطغى عليه غرائبيّة سوداء تدفع بالعمل إلى أتون القهر والإذلال، وتبلغ القمّة في استنفاد كرامة الإنسان، وهدر قيمه. فالمدير العامّ يدعو إلى اجتماع لرؤساء الأقسام لأمر عاجل وخطير، ويعلمهم

([1]) فراس السّوّاح: لغز عشتار –الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ١٧٩

([2]) علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ١٢

([3]) أحمد الزّعبي: العنّة، ط١، مؤسّسة حمادة للخدمات الأكاديميّة، إربد، ١٩٩٢، ٧

([4]) نفسه: ١٣

([5]) نفسه: ١٦

أنّه قد تعرّض في فترة اختطافه إلى حادثة مخزية؛ فقد خصيتيه فيها([1])، واقترح بلغة آمرة أن يتبرّع البعض أو الكلّ بخصيته من أجله، "فكلّما كان المتبرّعون أكثر كان الاختيار أفضل وأنسب"([2]). الطّلب كان غريبًا وصعبًا، لكنّ الكلّ باستثناء القليل استجابوا للطّلب بعد أن طمعوا في المغريات، وقدّموا أعضاء ذكورتهم فخورين بشرف التّضحية!!! قائلين: "غالي والطّلب رخيص... نفتديك بما نملك وما لا نملك"([3]). وهذا الحدث الغرائبيّ يتجاور مع كثير من الأساطير القديمة التي تمثّل بعض الآلهة وقد أخصوا، وتذكّرنا بالإلهة آتيس (Attis) التي كانت ثنائيّة الجنس،فقرّرت الآلهة وضع حدّ لهذا الشّذوذ، فأسكرتها، ثمّ شدّت عضوها الذّكريّ بشجرة. وعندما هبّت بعد استفاقتها من السّكر انبتر عضوها الذّكري، وبقي معلّقاً على الشّجرة([4]).

أما أعضاء المديرين المتبرّعين، فقد حفظت لوقت الحاجة، وقد برّر المدير الأكبر ذلك قائلاً: "إنّنا راعينا العدل والمساواة فيما بينكم درءاً للفتن والخلافات التي قد تنجم فيما لو قبل متبرّع ورفض آخر"([5]). الحسّ الغرائبيّ السّوداويّ يعلو، ويجعل المدير الأكبر مهتمّا بالعدل والمساواة!! أيّ عدل؟ عدل الاستلاب للجميع والذّلّ للكلّ. ومن لم يتجرّع الذّلّ عن رضى تجرّعه مرغمًا؛ فأحد مدراء الشّركات الذي رفض التّبرّع بعضو ذكورته، أُحضر مقيّدًا إلى غرفة العمليّات، وتكالب الكلّ عليه من ممرّضين وممرّضات وأطباء وطبيبات محاولين سرقة عضوه بمعونة المخدّر، لكنّ المدير الأبيّ قاوم المخدّر وانتفض بجسده، ورفض أن يسلب عضوه، وقبل أن يخسر ذراعيه وأنفه وأسنانه في معركته الضّارية، وقبِل أن يقطّع جسده إرباً، لكنّه بقي محافظاً على عضوه ضامّاً فخديه بشدّه وإصرار([6]). ووقف بضعفه يضمّد جراحه، ويوقف نزيفه، ويسخر من الجلاّدين.

([1]) أحمد الزعبي: العنّة، ٢١

([2]) نفسه: ٢٢

([3]) نفسه: ٢٤

([4]) علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ٦٩

([5]) أحمد الزّعبي: العنّة، ٢٦

([6]) نفسه: ٣٣

ويبقى بعض أبطال الرّواية خارج لعبة العنّــة، أمّــا الكــلّ، فيحملــون شــعار "نحــن مستعدّين [مستعدون] لتقديم كلّ شيء كما وعــدنا ســابقًا، فــضلاً عــن أنّنــا ســرنا فــي الطّريق الذي لا يمكن الرّجوع فيــه، حتّــى لــو فكّرنــا مجــرّد التّفكيــر فــي ذلــك"([1]). ويخسر بطل الرّواية وظيفته لأنّ الــشّركة بحاجــة إلــى دمــاء جديــدة، وتنتهــي الرّوايــة بالاستلاب كما بدأت به؛ فالبطل يعرف أنّ زوجته تقيم علاقــة جنــسيّة مــع رجــل آخــر؛ لأنّها ما عادت تطيق الحرمان، ولكنّــه يــصمت ولا يعتــرض، فقــد أدمــن الــذّل، وبــات يؤرّخ لعام (العنّة) الذي فقد كرامته فيه.. يجلــس وحيــدًا.. يــسمع أبنــاءه يــضحكون فــي الغرفة المجاورة، بعد أن اطمأن أحدهم إلى أنّ العنّــة لا تُــورث للأبنــاء عبــر الجينــات. ويبقى السّؤال: ما مصير مجتمع أو إنــسانيّة أصــيبت بالعنّــة؟ لعــلّ الجــواب يكــون فــي الموت؛ لأنّ العنّة تعني العذاب النّفسيّ والحرمان والذّلّ ومن ثمّ انقطاع الذّريّة.

أمّا العنّة، فتبقى عالماً مرعبًا يتسلّل إلى حيــاة أبطــال روايــة أحمــد الزّعبــي، ويتخطّــى حدود المألوف والمعتاد، ويهتك نسيج الواقع، ويبنــي نــسيجًا غريبًــا، يحــاك علــى غيــر مثال أو توقّع ليجسّد بغير المعتاد وغيــر الرّتيــب عــالم الــضّعف والتّخــاذل والاستــسلام الذي يهاجمه أحمد الزّعبي، ويسمه بالعار والخزي.

-رواية (وراء الضبع ١٩٩٣) لأحمد الزّعبي:

رواية (وراء الضبع) للروائــي أحمــد الزعبــي، ترتكــز علــى الاعتقــاد الــشعبي الذي يذهب إلى أن الضبع يبول على ذيلــه ويرشــق بولــه فــي وجــه الــضحيّة فيــصبح مستلباً (مضبوعاً) للضبع ويركض وراءه داخــل مغارتــه وهــو ينــادي عليــه: يــا أبــي. ولا شك أن هذا الاعتقاد الشعبي الغريب غير المرتكز علــى أســاس مــن الــصحة يُعــزى إلى أن "الخيال الشعبي قد تعود أن يجسّد مخاوفــه مــن المجهــول علــى شــكل مخلوقــاتٍ عجيبة"([2])، تعيش معنا في عالم الواقــع، وتمــارس علينــا ســلطتها الغريبــة، ولا عجــب في ذلك، "فالتعبير الشعبي قادر على أن يخرج الواقع واللاواقع في بنية واحدة؛

([1]) نفسه: ٣٨

([2]) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، ١٢٩.

فالواقع لا يدرك إلا من خلال الخيال"([1]).

وهذه الرواية تنقل هذا الحدث الغرائبي إلى دائرة الرمزية، فيصبح الموت بين فكيّ الضبع في حالة استلاب رمزيّة واضحة المرامي. "فتحويل ما يبدو – واقعاً – إلى رمز،واستنفاد واستجلاب إيحاءات من حركة الواقع نفسه، هو محاولة تخطي الاستحالات"([2]) في سبيل رصد هذا الواقع.

في رواية وراء الضبع هناك أسرة فقيرة يضطر معيلها أن يقبل بمهنة التدريس في منطقة بدوية نائية لينقذ أسرته من غائلة الفقر، ويتكيّف هو وعائلته للعيش هناك لمدة ثلاث سنوات. وفي إحدى المرات تعرّض له الضبع وصفعه بذيله المبلل ببوله، فتبعه البطل كالنائم بلا وعي أو اتزان، وقد أنقذه حارس شجاع بضربه بمقبض خنجره، وأسال دمه، فاستعاد المعلم عقله، واستيقظ من حالة الاستلاب؛ "أي أن الخلاص لا يتمّ بدون تضحية"([3]). لكن الضبع يتصدّى مرة أخرى لابنه الكبير ويأكله، ولا يبقى منه أي شيء لوالده المفجوع الذي يبحث "عن بقية باقية من الابن المأكول ... عن عظمةٍ عافها الضبع فتركها ... عن بقعة دم ... عن شعرة.. عن عين ... عن ظفر.. قلب.. رئة ... عن قصة ... كلمة.. عن بول"([4])،فلا يجد منه شيئاً. عندها يرحل الأب محزوناً عن البادية خوفاً من الضبع على من بقي من أبنائه.

في القرية كانت الحياة أعقد، والعلاقات أكثر تداخلاً مما هي عليه في الصحراء والتعليم في بدايته، والمطر هو صاحب الكلمة الفصل في إسعاد الفلاّحين أو إشقائهم. ويلتحق الابن الأوسط بالجيش، وتندلع الحرب، ويموت، ولكن ليس في ساحة المعركة، بل يأكله ضبع آخر بعد أن يستلبه خلال وجوده في الصحراء في حركة حربية. ويحزن الأب حزناً شديداً "مرة أخرى وضبع آخر ... جنون آخر، مرةً أخرى لم يبق لي الضبع الآخر شيئاً من ابني الآخر.. لم يبقِ لي شيئاً حتى الشهادة استكثرت عليه ... يا لهذه الضباع المتناثرة في كل الطرق والشعاب والخلاء ... أين أخبئ آخر الأبناء من

([1]) نبيلة إبراهيم: خصوصيات الإبداع الشعبي، ٧٥.

([2]) دريد يحيى خواجة: الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة، ١٢٠

([3]) نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، ٢٣٤.

([4]) أحمد الزعبي: وراء الضبع،ط١، مكتبة كتابي،إربد،١٩٩٣، ١٤.

أسنانها الحادة وبطشها الشرس وافتراسها الدامي ؟!!"(1)

ومرة أخرى يحزم الأب أحزانه وعائلته، وينتقل إلى العيش في المدينة؛ حيث عالم السياسة والتجارة والبورصة والتنافس والأحزاب والفساد وانعدام القيم ... الخ.، وينغرس الابن في هذا العالم، ويتقن لعبته، ويجمع ما بين السياسة والتجارة لأنّه يؤمن "بأنّ التاجر الناجح سياسي ماهر، والسياسي الناجح تاجرٌ ماهر هذه تسند تلك وتلك تسند هذه"(2)،والكلّ في فساده يسير وراء مفسدة كأنه يسير وراء ضبع. "وبالطبع، فإنّ الضبع هو الرمز المجسّد لكلّ هذه الآثام بما يجعله وسيلة قدرية لمعاقبة الناس"(3). ومرة أخرى تتكرّر الحكاية، ويأكل الضبع الابن الثالث (الأصغر) عندما يتوه في الصحراء، وهو يحاول أن يبرم صفقة مشبوهة مع عصابة أجنبية. وهذه المرة يتصدّى الطفل الصغير، ابن الابن الأخير لهذا الضبع، وينطلق إلى الجبال ليقتله، ويضع لذلك خطةً ذكية؛ حيث يربط سيفاً على جسده، ويتدثر بعباءة، وعندما ازدرده الضبع لقمة سائغة، وجد السيف ينتظره،فنشب بحلقه ثم اخترق رقبته، وقتله. أليس غريباً أن يقتل طفلٌ صغيرٌ ضبعاً عتيداً،بعد أن يتفتّق ذهنه عن هذه الخطة؟ وأليس أغرب أن يعجز شعب كامل عن أن يجد

منذ زمن طويل حلاً لهذا الظلم الغاشم المتمثّل في الضبع ؟ الجدّ يخرج جثة الحفيد من بطن الضبع بعد أن يشقّ جسده، ويواريه التراب في احتفال مهيب.

في رواية (وراء الضبع) تتكرّر الأحداث بصورة كابوسية؛ فالضبع في كلّ مكان،ومصير الابن أن يلقى حتفه على يدي الضبع. وهذا التكرار يجعلنا نتحسّس غرائبية الحدث؛ ففرويد يرى أنّ الغرائبي أو الغريب هو"تكرار شيء مألوف جداً، إلاّ أنّه مكبوت أو بعيد عن الاهتمام"(4). أن يأكل الضبع ابن رجل أمرٌ يحدث، ولا يثير الدهشة، لكن أن يطارده من مكانٍ إلى آخر، ويفتك بأبنائه الواحد تلو الآخر بعد أن حاول الفتك بالرجل نفسه، فهذا أمرٌ غريب لا نقابله كلّ يوم، وإن حدث، ولو حتى في أجواء روائية، فلا شكّ في أنه يجعلنا نتوقّف ونقول : ما أغرب ما يحدث!

---

(1) أحمد الزعبي: وراء الضبع، ٢٩.

(2) نفسه: ٣٤.

(3) نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، ٢٣٦.

(4) ت.ي. أيثر: أدب الفنتازيا، ٦٧.

ويوقعنا في حيرة وريبة حول حقيقة ما يحدث، "فالتأثيرات الغرائبية متأتّيه من الافتنان الذي مصدره الحيرة أو الشكّ"([1]) .

وإنعاماً في هذا الانجراف في الجو الغرائبي، يرسم أحمد الزعبي شخصياته بلا ملامح وبلا أسماء، وكذلك الأماكن والقرى والمدن، فتصبح الرواية عالمًا غريباً، لكنه موجود، أين ؟ ! في مكانٍ ما، قد يكون مكانك، أو مكانه، أومكاني. وهذا التمويه في الأسماء والمواقع "يدخل العمل كلّه في دائرة الفكرة الرمزية"([2]) التي تقف بنا على أسئلة يطرحها الأب، ويبقى البحث عن الإجابات عبئاً ملقىً على كاهل المتلقي.. الأبّ يقول: "أترك في الطريق ورائي ضبعاً.. وأفرّ.. أبتعد.. لأجد أمامي ضبعاً آخر ... أشد وأقسى. هل تلد هذه العجوز المكومة هناك أولاداً لهذه الوحوش المفترسة في الصحراء والقرية والمدينة"([3])، والأم تقول: "... كأنه كُتب علي أن ألد أبناءً للضباع"([4]). وهذه الأجواء الغرائبية تدفعنا إمّا للسير وراء ذلك الضبع؛ حيث الموت، أو التوقف، وفكّ لغز الضبع وصولاً إلى بناء الرواية من جديد بأسماء وأماكن وأحداث نعرفها جميعاً.

-رواية (حارس المدينة الضائعة١٩٩٨) لإبراهيم نصر الله:

في القصّ الشعبي يكثر الحديث عن مدنٍ كاملة تُفرغ من أهلها من دون سبب كما في ألف ليلة، فيتركون الأواني والأسواق والقصور دون أن يمسّوا شيئاً فيها، أوأن جميع سكانها تحوّلوا إلى تماثيل حجرية، أو إنهم يغطّون في نوم لا آخر له. وكثيراً ما يقفز السحر كتفسير لهذا الوضع، وفي التاريخ العربي نقرأ عن العرب البائدة وهم عاد وثمود وطسم وجديس وجرهم ..... وكلّهم هلكوا بسبب حوادث طبيعية، وهذا احتمال آخر لخلو المدن من أهلها.

أمّا رواية (حارس المدينة الضائعة) للروائي إبراهيم نصر الله، فهي تقدّم توليفية كابوسيّة لشخصية سلبية مهمشة تطحنها الحياة اليومية في عمان، وتقف في موازاة

([1]) ت.ي.أيثر:أدب الفنتازيا، ٨٠

([2]) نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، ٢٣٦.

([3]) أحمد الزعبي: وراء الضبع، ٢٩

([4]) نفسه: ٣٠

الواقع، ضمن ثيمات تخيلية فنتازية لمواطن أردني يستيقظ ليجد مدينة عمان قد باتت قفراً من أهلها.

وهذه الرواية تذكرنا بمسرحية شهيرة، وهي مسرحية (ناظورة المفاتيح) للأخوين رحباني وقد عُرضت لأول مرة في عام ١٩٧٢. وهذه المسرحية تعرض قصة ملك ظالم يقرّر سكان مملكته ترك المملكة والهجرة بعيداً وتركه وحيداً بعد أن فرض ضرائب جديدة. غير أن زاد الخير أي فيروز تقرّر البقاء وحيدة مع الملك وتحاوره نيابة عنهم بعد أن سلّمها الأهالي مفاتيح بيوتهم لتصبح ناطورة المفاتيح، وتبذل زاد الخير كل ّما بوسعها لاستعطاف الملك وتهدّده بالرحيل وزوال مملكته كونها رمز وجود الشعب، وتطالبه برفع الظلم عن الأهالي، فيدعو الملك الشعب إلى العودة، وتنتهي المسرحية في جوّ احتفالي بهيج يشارك الملك الأهالي فيه للمرة الأولى [١]

في رواية(حارس المدينة الضائعة) يستيقظ سعيد الذي لم نعرف اسمه إلا عندما عرفنا فيما بعد أنّ ابن أخته سمي سعيداً على اسمه، والذي يعمل مدققًا بسيطًا في إحدى الصحف اليومية (الرأي)، ويتجه إلى عمله كدأبه في كل يوم .... يقف ساعة ينتظر الحافلة التي تنقله من مكان سكناه (وادي الرمم) إلى مكان عمله، يطول انتظاره دون فائدة ..... وسرعان ما يدرك الحقيقة المروّعة أنّ "ثمّة شيئاً يحدث، شيئاً غريباً لا ينتمي لعالم المصادفات"([١]). فما يحدث "لا ينتمي لفئة الأحداث اليومية التي يعيشها أو تعيشه"([٢]).

الشوارع خالية من البشر "يخيّم عليها صمت القبور"([٣])؛ المواقف قد هجرتها العربات وسيارات السرفيس وسيارات التكسي، واحتمال "تحويل حركة السير تماماً"([٤]) لم يعد مقبولاً، والسير على القدمين وصولاً إلى العمل هو السبيل الوحيدة لذلك. في الشوارع التي أصبحت ملكاً له وحده، على الرغم من أنّه قد حافظ

---

[١] ميساء قرعان: سوسيولوجيا الفن المسرحي لدى الأخوين رحباني، ٥١.

([١]) إبراهيم نصر الله : حارس المدينة الضائعة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ١٩٩٨، ١١.

([٢]) نفسه: ١١.

([٣]) إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة، ٢.

([٤]) نفسه: ٩.

على السير على الأرصفة والعبور من الأماكن المحددّة لذلك تحسباً لما قد يحدث. كشك أبو علي للجرائد مفتوح كغيره من الأكشاك، دفع عشرة قروش، وقرأ جرائد اليوم، لا معلومة عن اختفاء سكّان مدينة عمّان،"والعناوين اليومية نفسها"([1]).

بعد رحلة طويلة على القدمين وصل إلى وسط البلد؛ تجاوز الساحة الهاشمية، مجمّع رغدان، ومسجد الملك عبد الله، ووزارة الأشغال، وسفريات جت، ومكتبة حجاوي، ودار الشروق.، ومطعم فؤاد، ومطعم جبري، ومطعم السهل الأخضر، طالع البنك العربي أبوابه مشرعة، وفي الداخل كانت صناديق البنك تمور بالمال، اكتفى بأن "صعد الدرجات، وألقى نظرة على البهو الواسع"([2])، وتغلق الأبواب حتى يعود المواطنون. وتساءل في نفسه: "ماذا لو كانت الشرطة مطمئنة لاستتباب الأمن والنظام تجلس مرتاحة فوق، تراقب الأمن، وهو يتجوّل حرّاً في الشوارع"([3]).

في (مطعم السّلام) استطاع أن ينقذ الفروج الذي تدور به الأسياخ قبل أن يحترق... الوضع في (مطعم هاشم) لم يكن مختلفاً، (فقد هاله أنّ الصحون على الطاولات كما هي : بفولها وحمصها ومسبّحتها وقدسيتها وأرغفتها، بعضها لم يمسّ، بعضها لم يتناول منها أصحابها أكثر من لقمة أو اثنتين، بعضهم وصل إلى اللقمة الأخيرة"([4]).

طال سير سعيد في مدينة عمان، تأمّل المكان من أعلى جسر المدينة الرياضية، وتمنّى لو أنّه استطاع استجلاءه من أعلى مجمع بنك الإسكان أو برج البريد، لكنه يخشى الارتفاعات. "بدأ يُقلّي التراب، ذراته الحمراء الصغيرة، يبعد الحصى، الأعشاب اليابسة، فتات أكياس النايلون، الأوراق المتحلّلة"([5])، ولكن دون فائدة أصبح أمله الوحيد أن يجد كائناً واحداً ولو كان "حيواناً وحيد الخلية"([6]). وعندما لم يجد، كان عزاؤه الوحيد أنّ "بريطانيا سترسل في آخر الأمر، وهي صديقتنا التاريخية

([1]) إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة، ١٣٠.

([2]) نفسه: ١٣٢.

([3]) نفسه: ١٢٨.

([4]) نفسه: ١٣٥.

([5]) نفسه: ١٦٢ .

([6]) نفسه: ١٦٢.

مجموعة من علماء سكوتلندا وسيقومون باستنساخ الشعب الأردني مستخدمين خلاياي"([1]). الكائن الوحيد الذي صادفه في ذلك اليوم الغرائبي هو قطة، "أثناء صعودها الدرج المحاذي لمحلّ الحلاقة، وعندما أصبحت في منتصفه تماماً، اختفت، ذابت، لم يعد لها أثر([2]).

بات سعيد مقتنعاً أنه الناجي الوحيد من أهالي عمّان "لم أنجُ لألحق بهم، نجوت لأنّ قدراً يريد لي أن أنجو"([3])، إذن "فعمان أصبحت أمانة في عنقي"([4]). "وعليه أن يحافظ عليها لحين عودة أهلها"([5]). فالقدّر حمّله ما لا يستطيع تحمله بسهولة، ووضع في عنقه مسؤولية العثور على مليون ونصف المليون من المواطنين الذين اختفوا فجأة، وتركوه هائماً في برية غيابهم"([6]).

والسؤال الذي ألح على سعيد في تجليات يومه الغريب كما وصفه، أين اختفى أهل عمّان ؟ "في محاولة لأن يجد تفسيراً مقنعاً، كان لا بدّ من تفسيرٍ كوني للظاهرة، بعد أن استبعد تماماً أن تكون الحكومة قد تصرّفت بالمواطنين"([7]) كما استبعد أي (غزو كوني)([8]). وفكّر في "احتمال خداع البصر كأن يكون الأمر كلّه ظاهرة سرابية معاكسة لا غير؛ ففي ظاهرة السّراب، يهيّأ لنا أنّنا نرى الماء، وفيما يمكن أن أدعوه واثقاً الآن (ظاهرة عمّان)، يهيّأ لنا اختفاء البشر"([9]). "أمّا إن كان الأمر متعلقاً بسكان الفضاء، فإنني على ثقة من أن احترامهم لي سيجعلهم يعيدونهم"([10]). "هذا إن لم يكونوا قد أصبحوا غير مرئيين"([11])،ويخشون أن يعرِف

([1])إبراهيم نصر الله : حارس المدينة الضائعة، ١٦٣.

([2]) نفسه: ١٣٧.

([3]) نفسه:١٣٩.

([4]) نفسه: ١٢٧.

([5]) نفسه: ١٣٣.

([6]) نفسه: ٤٧.

([7]) نفسه: ٩١.

([8]) نفسه: ٢١

([9]) نفسه: ٩٠.

([10]) نفسه: ٣٢٣.

([11]) نفسه: ٢٠٥.

أحدٌ ذلك.

"وعبر ساعات النهار القصيرة سكنت الهواجس حارس هذه المدينة، وهي هواجس واقعنا ومجتمعنا"([1]). وأخذ في استعادة "الماضي وأحداثه وظروفه القابعة في أعماق داخله،التي تشكلت صورًا غرائبية، وينشر في الأجواء فيض الهواجس وفيض الهلوسات وفيض أحلام اليقظة، وفيض ما يتدفّق نتيجة امتزاج الشعور باللاشعور، والمعقول باللامعقول، وما يفيض عن الحاضر من رغبات، وما يحلم به الخاطر للمستقبل"([2]).

وتتداخل الذكريات مع المتخيّل الذي يتفكّك بشكل متعمّد في بنية الواقعي، "والسارد أحياناً يحلم وأحياناً أخرى يتعرّض لكوابيس عدّة، وكثيراً ما نشعر باختلاط أحلام النوم مع أحلام اليقظة مع الصور الغرائبية والخوف والفزع، أحلام السارد تتناسل فتولد الحكايات المتناثرة التي لا يحكمها منطق؛ فالحلم يعصف بمنطق الزمان والمكان"([3]).

ويستعرض الراوي (سعيد) في مجمل ما يستعرض كوابيسه وأحلامه، التي يصدق فيها قول جيرار دي نرفال (أحلامنا حياة ثانية)؛ فهي تحاكي بصورة فنتازية حياته البسيطة،السلبية، التي تتجسّد في حكمة والدته (اللي بطلّع كثير لفوق رقبته تنقصف)، كما تحاكي تشابه سنوات حياته الطويلة التي قضاها في عزلة وانكفاء على الذات، وحلم متبدّد في الزواج والحياة الرغدة، ودور مرموق في مسرحية ما.

في المساء يصل إلى عمله (جريدة الرأي)، يسرع نحو غرفة أجهزة استقبال أخبار وكالات الأنباء الأجنبية والعربية، ليجد لا شيء حول اختفاء أهل عمّان، الذي يؤمن في قرارة نفسه أنهم "يستحقون أكثر من مجرد اختفاء ؛ لأنّهم أقل جمالاً من مدينتهم"([4]). يقضي ساعات دوامه المقرّرة وكأنّ شيئاً غريباً لا يحدث، وفي الثامنة والنصف مساءً يغادر المكان، ويختم بطاقة الدوام لتكون "الدليل الأكبر على

([1]) عبد الرحمن ياغي: في النقد التطبيقي مع روايات من العالم العربي، ٢٨٦.

([2]) نفسه:٢٨٧

([3]) شكري عزيز وهند أبو الشّعر: الرّواية في الأردنّ، ١٠٠

([4]) إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة، ٢١٤.

أنّني كنتُ هنا في هذا العالم حين اختفى الآخرون"([1]).

ويأوي إلى بيته وينام. في الصباح يستيقظ على جلبة أهالي عمّان، يذهب كما اعتاد في كلّ يوم إلى عمله، يقف في الطابور الطويل في كل مكان كما اعتاد، ويرضى بالصفع مقابل اختصار وقوفه في هذا الطابور : "فبدلاً من محاولة فهم ما حدث، أي حالة التغيب هذه، تفاجأ بنظام جديد لمباشرة كل إنسان عمله، أي حياته اليومية، وهو ما يمكن أن نطلق عليه : نظام الصفع، أي تصفعُ ثم تذهب لمزاولة عملك ! وكأنّ نصف قرنٍ من الإذلال لا يكفي"([2]). ويتعامل بكلّ أريحية مع ذلك، وينسى أمر اختفاء سكان عمّان لمدة يوم بعد أن قرر قائلاً :"إن لم يتحدثوا فيه، فلن أتحدّث"([3]).

من الجائز أن يتردّد القارئ أمام هذا السرد، وهل اختفاء سكان المدينة حقيقي أم لا ؟ أم هو مجرد تعبير عن "عمق إحساس البطل بالعزلة"([4]). فقد يكون الناس موجودين فعلاً،لكن البطل لا يراهم، وهنا يصبح الاختفاء رمزاً أو مؤشراً لشدّة العزلة التي يعانيها الإنسان المعاصر في المدينة وضياعه([5]). أم هو حلم، "وكلّ الصور السردية والحوارية المتخيلة والواقعية عبارة عن ومضات ولقطات حلمية"([6]).

وأياً كانت الإجابة، فهي إجابة تتفسّر في ضوء قوانين العالم الثابتة على حالتها، مع التحفّظ على قلة حدوثها، فنحن إذن أمام سرد غرائبي ذي أحداثٍ غريبة تبعث الشّكّ والرهبة والخوف في نفس البطل والمتلقي، ضمن بناءٍ حلمي يعمل على انعدام المسافة بين الواقع والخيال، وهذا البناء "يصوّر عالمًا واقعياً لكن واقعيته هي ضرب من الأحلام التي لا تتطلّب تعليلاً عقلانياً، بمعنى أنّه ليس من الضروري وجود تفسير لكلّ شيء، فالحلم رغم كلّ التفسيرات، شأنه شأن الأساطير

([1])طراد الكبيسي: قراءات نصّية في روايات أردنيّة، ٣٤١

([2])نفسه:٦٤

([3]) إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضّائعة، ٣٥٤

([4]) طراد الكبيسي: قراءات نصية في روايات أردنية، ١٥.

([5]) نفسه: ٦٥.

([6]) شكري ماضي وهند أبو الشعر : الرواية في الأردن، ٩٥.

والميثولوجيات، يظل مفتوحًا لكلّ الاحتمالات الدلالية"([1]).

وقد استثمر إبراهيم نصر الله تقنيات التفكّيك المتعمد للحدث، ولعبة التماهي ودلالات ترتيب العناوين ونقل القارئ من العالم المتخيّل إلى العالم الواقعي. وتعدّد التدخلات والتعليقات المباشرة في إبقاء القارئ منغمساً في عالمه المعيشي لا منغمساً في عالم الفن([2]). في إطار من الأحلام التي "تؤطّر كلّ الصور السردية والوصفية والحوارية"([3]).

والبنية السردية الغرائبية في حارس المدينة الضائعة تنهض بشكل واضح لتؤسّس لتماسك الحدث وتعميق صفته الغرائبية، على اعتبار أنّ السخرية والضحك الأسود من مميزات السرد الغرائبي. فاسم البطل (سعيد) يثير فينا الضحك والبكاء إذ إنّه تعيس في أحلامه وفي يقظته على السواء، ولا يعرف شيئاً من السعادة، وهو شخصية حالمة تعيش في عالم آخر، عالم ليس موجوداً إلا في وعي الشخصية ذاتها.

وعلى الرغم من أنّ سعيداً شخص هامشي في الحياة، خائف غرير، لا يستطيع اتخاذ قرار حاسم إلا أنه يقرّر أن يكون الحارس الأمين للمدينة (عمّان) في غيبة أهلها، وينتدب نفسه لهذه المهمة الجليلة . وماذا يفعل لأجل ذلك ؟ لا شيء، ويكتفي بالانتظار حتى يعود أهل المدينة، الذين لا يعنيّ نفسه بالبحث عنهم بل يعتقد أنّهم يستحقون ما وصلوا إليه، دون أن يعرف ماذا حدث لهم..

ويصبح بين ليلة وضحاها حسب قوله الموكل بالبحث "عن مليون ونصف المليون من المواطنين الذين اختفوا فجأة وتركوه هائماً في برية غيابهم"([4])، بل يصل الحد بسعيد إلى الاعتقاد أن ثمة رجالاً صالحين ووحيدين مثله يجوبون شوارع مدن وعواصم أخرى لحمايتها، في هذه اللحظات ، إذا ما كانت وقائع يومية الغريب تتعدى حدود عمّان. وهذا اعتقاد مصدره الشعور بتضخم الذات بشكل مفاجئ لشخص لم يعرف نفسه إلا نكرة مجهولة، ونحن –القرّاء– لا نملك إلا أن نضحك والدموع تملأ عيوننا.

([1]) طراد الكبيسي: قراءات نصية في روايات أردنية، ٦٦.

([2]) شكري ماضي وهند أبو الشعر: الرواية في الأردن، ٩٩.

([3]) نفسه: ١٠٠.

([4]) إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة، ٤٧.

فإبراهيم نصر الله قد نجح –في اعتقادي– في تقديم رواية ترتكز على السرد الغرائبي،وتحسن توظيف معطياته في بناء سردي يقدّم ذاته في بوتقة فكرية جديدة "تعبّر عن الواقع بغير الواقع"([1])، و"تكشف التحطيم وعدم فهم نفسية الشخصية العربية الواقعة تحت تأثير أنظمة سلطة متعسفة، فشلت في مواجهة الأعداء الحقيقين وتحوّلت ضد شعبها مقلّلة من شأنهم ومن عزتهم لكي تفرض سلطتها عليهم، وتسكت أي صوت معارضة يمكن أن يواجهها"([2]). فرواية (حارس المدينة الضائعة) هي "رواية المغامرة العجيبة في مادتها وفي التحول إلى تشكيل روائي فيه غرائب، ويخفي أسرار الكاتب ويشف عنه، ويخفي أسرار الروائي ويشفّ عنه، ويخفي أسرار البطل ويشف عنه"([3]).

كما أنّ إبراهيم نصر الله نجح في تمثل ذلك الفراغ وتلك الغربة التي يعيشها المواطنون البسطاء في عمّان، فتنتظّمهم في سعيرها، وتحوّلهم إلى مجرد دواب تتحرّك وتكدح لكي تحصل على لقمة العيش المغموسة بالذل والإهانة (باللطم). وفي النهاية يصبح الإنسان كأنّه يعيش في عالم قد هجره كلّ سكانه ؛ لشدة عزلته فيه، أو لنقل: إنّه أصبح نكرة لا يدركها أحدٌ في عالم معزول ومغلق دون البسطاء والكادحين.

– رواية (ذئب الماء الأبيض٢٠٠٢) لإبراهيم زعرور:

تقوم رواية ذئب الماء الأبيض للروائي إبراهيم زعرور كغيرها من الروايات الغرائبيّة على المزج بين قوّتين هما: الكائنات البشريّة وما يرافقها من قوى في بوتقة الحدث الفانتازي الغرائبي([4]). "وغالباً ما تقترن الفنتازيا بتصورات ومفاهيم مغلوطة أو مضلّلة أو بحقائق غير واقعية"([5])، والتصوّر الفنتازي المغلوط الذي تؤسس الرواية ذاتها عليه، هو التصوّر الذي يشيع عند البعض؛ معتقدين أنّ الضبع "يرشّ الرجل ببوله بواسطة

([1]) شكري ماضي وهند أبو الشعر: الرواية في الأردن، ١٠٢.

([2]) Fahd, .A .Salameh: The jordan Novel (1980-1990) P. 88

([3]) عبد الرحمن ياغي: في النقد التطبيقي، ٢٩٢.

([4]) إ. م. فورستر: أركان الرواية ، ٨٠ .

([5]) ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع ، ٦ .

خصلة شعر ذيله.. فيضبعه، ثم يبدأ بالاعتقاد بأنّ الضبع أبوه، فيلحق بالوحش الهارب وهو يهذي طائعاً ظنّاً منه أنّه يلحق بأبيه توقف يا والدي، وعندما يصل الضبع إلى مغارته، ويحاول الرجل الدخول وراءه تشجّ جبهته بصخرة باب المغارة... وعندها يتدّفق الدم، يفيق إلى نفسه، ويدرك أنّه مضبوع فيصحو وينجو، ولكنّه قد ينحني ويدخل المغارة... وهناك يأكله الضبع"([1]).

أمّا التصوّر الآخر الذي تستثمره هذه الرواية في بنائها السردي، وهو تصوّر غرائبي نادر الحدوث، يصعب تفسيره وتقليده، لكن العلم أثبت وجوده، وأقرّ بحدوثه؛ وهو تصوّر من الظّواهر الباراسيكولوجيّة يؤكد وجود ملكات ومواهب خارقة عند بعض البشر، مثل: التنبؤ والاستبصار والتخاطر ومناجاة الأرواح ... وغيرها.. فقد صوّر إبراهيم زعرور كثيراً من أبطال هذه الرواية على أنّهم أشخاصٌ أصحاب ملكات غريبة واستثنائية، تعيش معهم، بل ويورثونها في جيناتهم لأبنائهم الذكور خاصة.

وإخال إنْ إبراهيم قد تأثّر في رسم شخصيةً ذات الملكات الاستثنائية بالنّمط الشعبي للشخصيات التي تملك دائماً قدرة خارقة وعجيبة وغير معقولة أحياناً. لكنّه على ما يبدو سعى للتوفيق بين الشخصية الشعبية النمطية للبطل، وبين تطّور ذوق المتلقي الذي يكفيه القليل من الملكات الاستثنائية ليشعر بفرادة الشخصية وغرابتها([2]).

فالشيخ فارس الذي يحمل دماً في رقبته، ويقيم مع عائلته منفيًا بسبب هذا الدم، يملك ملكات استثنائية وغريبة؛ فهو أولاً قادر على التخاطر([3]) مع الآخرين لا سيما مع أبنائه وأحفاده، ففي إحدى المرّات كان حفيده سالم وحيداً في أحد الكهوف، تخاطر مع جده،وأعلمه بمكانه، قال سالم: "وكيف سيدري بحالتي !! سؤال أشبه بالاستجداء تتقاطر كلماته كقافلة من الجمال تتهادى في قمر الصحراء الموحشة فتصل إلى مسامع الشيخ في مجلسه بنوع سريّ من التخاطر يعرفه الموهوبون

([1]) إبراهيم زعرور، ذئب الماء الأبيض : ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ٣١ .

([2]) انظر: (ما وراء علم النفس) من هذه الدراسة .

([3]) يعرّف سليمان النجار في كتابه (الحاسة السادسة والطاقة النفسية)، ٢٣ التخاطر بقوله : "إنّه اتصال فكري بين عقل وعقل أو عقول أخرى من دون وساطة الحواس الخمس".

من سلالتنا"(1). أيضاً الشيخ فـارس قـادرٌ علـى الاستبـصار(2) والتنبـؤ بالمـستقبل(3)، و"الشيخ فارس يسمع ما لا يمكن سماعه ويرى مـا لا يمكـن رؤيتـه.. تـراه محـدّقاً فـي الفراغ مشدوهاً بما يرى ويسمع من أسرار تدفقّ في عروق السلالات"(4).

أمّا الملكة التي يتفوق فيها الشيخ، فهـي اللجـم، وهـي ملكـة يـستطيع مـن يملكهـا بالاستعانة ببعض الكلمات والتمتمات السحرية أن يحمي كائنـاً مـا مـن شـرّ يحـيط بـه؛ فالشيخ فارس "يلجم على البهيمة الضائعة فتعمى عنهـا عيـون الـضواري. يقـرأ تماتمـه على شفرة الموسى ثم يغلقه على سر الكلمـات فتتخـشب الـذئاب حـول الحمـل، يغـشاها نوم ما هو كالنوم، تسقط كلمته ستاراً"(5)؛ لذا، الكل يلجـأ إلـى الـشيخ كلمـا فقـد شـيئاً، "يبحث الشيخ عن الضالة بشفتيه على حد الموس مغمـض العينـين ثـم لا يلبـث أن يقـول لسائله: "جد ضالتك في المكان الفلانـي فيجـدها"(6). وهـذه الملكـات جميعـاً وإن كانـت نادرة الوقوع وغريبة، لكنها تقّع، وتفسّر ضـمن قـوانين الواقـع، ودون الحاجـة لقـوانين جديدة للطبيعة لتفسيرها؛ فالرواية تجد لهـا مـوطئ قـدم فـي الأدب الغريـب الغرائبـي.. ويحلو لإبراهيم زعرور أن يعظّم من شأن شخـصية الغريبـة، فيجعلهـا قـادرة لـو أرادتْ على فعل المستحيل، "فالشيخ فارس فوق كلّ قوة، يـستطيع لـو أراد أن يجمّـد المـاء فـي العروق. أن يحيل الجوارح واللواحم والنـاس إلـى تماثيـل جامـدة ... أصـنام كالخـشب المسندة كأنّها ما عرفت الحياة يوماً"(7).

أمّا موسى الأول، فهو يفوق الشيخ فارس في ملكاته الغريبة فقد "لجم النار في

---

(1) إبراهيم زعرور: ذئب الماء الأبيض ، ٢٣ .

(2) يعرّف سليمان النجار في كتابه (الحاسة السادسة والطاقة النفسية) ، ص ٢٤ الاستبصاربقوله: "هو القدرة على رؤية الحوادث وكل ما يتصل بها عن بعد خارج البصر، وذلك دون استعمال الحواس الخمس وهو أوسع أوجه الإدراك الخارج عن النطاق الحسّي .

(3) كما يعرّف في الكتاب نفسه، ص٤٣، التنبؤ بقوله: "هذه ظاهرة فحواها أنّ الموهوبين يمكنهم بواسطة الحاسّة السادسة، وبـصورة خارجة عن المنطق التنبؤ بحادث سوف يقع".

(4) إبراهيم زعرور: ذئب الماء البيض ، ٢٣ .

(5) نفسه: ١٨ .

(6) نفسه : ١٧ .

(7) نفسه: ١٧ .

الحجارة فظلّت متقدة أمامه في الكانون سنين وسنين تبعث أوارها متجمّرة لسنين لا يحيط بها عدد أو معدود، ولا يعرفها منّا – نحن الأحياء – والد ولا مولود"([1]). وهو شخصية تحيط بها الكثير من الخرافات والأعاجيب. فقد حملت به أمه، "ولكنها وضعته بعد صيفين كاملين"([2])، كما أنّه كان قادراً على مدّ يده إلى عوالم مجهولة ؛ ليتناول منها ما يشاء، عنقوداً من العنب في فصل الشتاء مثلاً، وكثيراً ما يدخل في حالات مما يشبه الغياب في حالة اليقظة تجعله ذاهلاً عن كل ما حوله حتى "عندما انقلب عليه الكانون ووقعت ساقه في الجمر فتركها حيث هي ... ولولا رائحة اللحم المحترق التي ملأت الدار لأتت النار على ساقه كلها"([3]) دون أن يدرك ذلك.

وتبدأ الرواية أو لنقل: تنتهي عندما يرسل الشيخ فارس حفيده ذا الأربعة عشر خريفاً إلى أحد الكهوف ؛ لينقذ سالم الموسى، الذي يلاحقه الجنود الأتراك بتهمة التهريب، ويسلّح الشيخ حفيده بموس قد قرأ عليه تمتمامه ليلجم الضبع عنه، لكن الموس يفتح ويفقد قدرته السحرية، ويتبّول الضبع على الفتى ويضبعه، ويجري خلفه إلى الكهف؛ حيث ينوي أن يفترسه هناك، وهنا ينقطع السرد، وينتقل عبر ما يقارب مائتي صفحة ليسرد قصة صراع أفراد القبيلة إلى جانب المشردين الفلسطينيين الذين أجبروا على الرحيل عن وطنهم، وما النتيجة ؟! لا شيء غير الموت واليأس والفشل، وعدو لئيم يغتصب الأرض؛ في غياب دعم عربي حقيقي للقضيّة الفلسطينيّة.

وفي الصفحات الأخيرة نعود إلى البداية حيث يعلم الجدّ بوساطة قدراته الاستثنائية أنّ الصبي إبراهيم في خطر، فيهّب يوسف الذئب ذو العين الواحدة، إلى إنقاذ ابنه حيث يدركه قبل دخول المغارة، ويضربه ثلاث ضربات، تشجّ رأسه، ويعود إلى وعيه، وتحرّره من إسار الضبع، ويسيل الدم، وكأنّ الكاتب يريد أن يؤكّد على أن الاستيقاظ في الأوهام، والخروج من الإسار يحتاج إلى دم، ويحتاج إلى التضحية، وهذه التضحية مسؤوليّة وواجب كلّ عربي للتّخلّص من الضبع الصهيوني.

والغريب في هذه النهاية أو لنقل: البداية أنّ الفتى إبراهيم، وهو كشأن معظم أفراد أسرته يملك قدرة غريبة على التخاطر والتنبؤ؛ قد تنبّأ في غيبوبة إسار الضبع،

([1])إبراهيم زعرور: ذئب الماء الأبيض: ١٨ .

([2])نفسه: ٥٩ .

([3]) نفسه، ٦٧ .

بما سوف يحدث لكل أقاربه؛ فقد "تداخلت الأشياء في مخيلته ... تداخل الماضي بالمستقبل بالحاضر فأخلت الذاكرة مكانها للرؤيا"([1])؛ فرأى جدّه فارس يختفي في المجهول، ورأى والده يوسف الذئب يموت غريقاً في البحر، ورأى سليم الموسى يعالج ساقاً متورّمة سرعان ما تقطع. فهل يكون الصبي إبراهيم بمثابة الطاقة التنبّؤيّة التي يملكها العربي الواعي تجاه مستقبله؟! لا أدري لعلّها تكون كذلك.

وهذه الشخصيات الغرائبية، ذات الملكات الاستثنائية، كثيراً ما تغني الحدث الغرائبي بتصرّفاتها غير المتوقعة بل الشاذة أحياناً. فمحمد الظاهر وهو أحد أبناء الشيخ فارس الذي كان مولعاً بالرسم الزيتي، قام برسم صورة لأخيه يوسف الذئب بعد موته غريقاً في البحر،وبدل أن يحتفظ بالصورة كما هو معتاد، قام بسلوك غريب فقد "أودعها في صندوق من خشب البلوط أشبه بالتابوت ثم دفنها في جنازة مهيبة حضرها وحده في مكان لا يخطر على بال شيطان مدمن. دفنها على بعد أمتار من الجانب الغربي لعين الصفرة"([2])، وعندما سُئل عن سبب ذلك أجاب: "لأنّ يوسف الذئب أوصى بذلك"([3]).

وكثيراً ما يربط الكاتب بين هذه الشخصيات والشخصيات الميثولوجية، ليخلع على الشخصية صفة منزوعة من الشخصية الميثولوجية؛ ففارس يسميه فارس الفنيق، وفي مكان آخر يسمّيه طائر الفنيق، وهذا الطائر رمز للخلود الأبدي، فهو يحترق بالنار كلّ عالم، ولكنّه لا يموت، بل يتجدّد. ولعلّ الكاتب أراد أن يخلع هذه الصفة الديمومية على فارس، كما أنّه يقارب كثيراً بين تصرّفات الآلهة الأسطوريين وبين سلوك شخصيات روائية؛ فيوسف الذئب عندما يخاصم النّجار، ويعكف على صناعة آلات الحراثة بنفسه، فيفسد ما يصنع، فكلّ كائن يحتاج إلى المساعدة؛ "فبعل([4]) ما كان يمكنه أن يتغلّب على موت([5]) بدون مساعدة الآلهة الحرفيين؛ فقد صنعوا له سلاحين يشلّ الأوّل منها حركة العدو، ويقوم السلاح الثاني بالإجهاز

([1]) إبراهيم زعرور: ذئب الماء الأبيض، ٢٣٨ .

([2])نفسه: ٢٢٩ – ٢٣٠ .

([3]) نفسه: ٢٣٠ .

([4]) بعل: إله المطر والخصوبة عند الكنعانين .

([5]) موت: إله القحط والجذب عند الكنعانين .

عليه"([1]).

والبنية السردية الغرائبية الواقعية تمتد عبر الرواية، لكنّ هذه الوجهة السردية تتوتّر في موقفين من الرواية؛ حيث يخرج الحدث عما هو مألوف في عالمنا، ويصبح تفسير الحدث خارجاً عن قوانين الطبيعة، وبذا، يخرج الحدث إلى العجائبي ضمن بنية سرديّة غرائبيّة تسيطر على الرواية؛ فالضبع في مواجهته مع سليم الموسى يخرق قوانين الطبيعة، ويتكلّم ويخبر سالم برغبته في أكله قائلاً: "نعم أريد منك قضمة"([2]). وفي موقع آخر من الرواية،ترتدي الذئاب حكمة البشر، وتفكر بمنطقهم، وتغضب لتلفيق تهمة أكل سيدنا يوسف لها، تقرّر في اجتماع طارئ تعقده تحريم لحم بني البشر هروباً من هكذا تهمة.

وبذا، استطاع إبراهيم زعرور أن يوظف البنية السردية الغرائبية الغارقة في أحلام وشطحات الواقع، في سبيل تصوير المعاناة الفلسطينية إبّان الاحتلال الصهيوني الغاشم، وقد أغنى إبراهيم زعرور هذه البنية السردية باتكائه على الموروث الشعبي، والحكايا الخرافية،والميثولوجيا والأساطير والقصص الدفينة إضافة إلى قدرته على إفراز الحدث العجائبي ضمن هذه السردية الغرائبية.

والسرد الغرائبي كثيرًا ما يتسلّل إلى بعض البنيات السرديّة الأخرى، فيتعالق معها، ويبرز على السطح شكلاً محرّكاً لكثير من الأحداث، ليضفي على العمل أجواء غرائبيّة تحدث الدّهشة والاستغراب اللذين يتوقّعان من المتلقّي إزاء هذه الأحداث غير النمطيّة. ويظهر هذا النفس الغرائبي في الروايات الأردنيّة منذ السبعينات، ثمّ يقوى فيما بعد ليصبح تياراً واضحاً وملموسًا يتحدّى الرتابة التقليديّة، ويهدم المتعارف عليه الشكلي للرواية، ويقدّم وقائع وأطرًا "لا تتطلّب تصديق القارئ؛ لأنّ التعامل معها سوف يكون على أساس أنّها طروحات منهجيّة وتضطلع الصفة الميّزة لغرائبيّتها بمهمّة التعليق على الأفكار لمطروحة بشتّى السبل"([3]).

([1]) إبراهيم زعرور: ذئب الماء الأبيض ، ١٢٤، انظر: صراع بعل وموت في فايز مقدسي، بعل وموت قصيدة أوغاريتية .

([2]) إبراهيم زعرور: ذئب الماء الأبيض ، ٣٥ .

([3]) ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا، ١٢

فغالب هلسا في رواية (السؤال) يقدّم تصورّ ًغرائبيّا لسفّاح ثائر على مجتمع بدأ الفساد يدبّ في أوصاله، ويسوق لنا مواقف غرائبيّة مضحكة مغرقة بالتناقض الساخر. فالسفاح وهو شخصيّة غريبة ومريضة على ما يبدو يقرّر أن يعدّل كفة الميزان المائلة، ويعيد الأمور إلى نصابها، ويستأصل شأفة الفساد الأخلاقي في القاهرة إبّان السبعينات بعد أن ادّعى أنّ الله قد أوحى إلى ضميره قائلاً: "قم يا عبد الله، ولا تتقاعس، ألا ترى الأخلاق فسدت والبنات يفجرن وهنّ في أحضان الأمّهات، ويرتكبن أمورًا تعجز عنها غانية لعوب"([1]). ويعتقد السفّاح جازماً بأنّ الفساد يبدأ من عند النساء؛ لأنّ في أيديهن الرفض والقبول في هذه الأمور الجنسيّة، وبدلاً من أن ينطلق من فكره الإسلامي الذي يدّعيه، وبدلاً من أن يحارب الرذيلة بالفضيلة، ويضع حدّا للبغاء بطريقة مقبولة، يقوم باختيار ضحاياه من النساء المنزلقات في الرذيلة، ويهاجم بيوتهنّ على غفلة من الجميع، ويغتصبهنّ مراراً، ثمّ يقتلهنّ بطريقة تؤذي أجهزتهنّ التناسليّة، مثل: استخدام الخازوق. ويعتقد أنّه بهذه الطريقة قد جعل منهنّ عبرة لمن يعتبر([2]).

في إحدى المرّات داهم بيت أحد السوّاح العرب، وألفاه متلبّسًا بممارسة الرذيلة مع إحدى البغايا، وفي سلوك مضحك أخذ السائح يبكي وفتاته خوفًا من الموت، فتعاطف السّفّاح معهما بشهامة دونكشوتيّة، وشاركهما البكاء، ثمّ قام بالصلاة معهما بعد أن توضأوا جميعاً([3])، بعد ذلك زار المطربة (أم كلثوم)، ونصحها أن ترتّل القرآن بدل الغناء،فوافقت. ويبلغ الموقف ذروة السّخريّة والغرائبيّة عندما يصبح السفّاح أديباً سريّاً، فيراسل الجرائد في زاوية خصصت له تحت عنوان (خادم الشعب)، ويكتب مقالات تبرّر سلوكه الجنسي الغريب، وينقد الكثير من الأعمال الرّوائيّة والفنيّة والسينمائيّة، ويحذّر من أثرها السلبي في المجتمع لما تحتويه من مواقف تثير الغرائز، وتهيّج الرغبات. وسلوك السفاح يثير ردود فعل متباينة عند المتلقي، كما أنّه يثير مشاعر الخوف عند شخصيّات الرواية. وهذه الردود المختلفة مصدرها صلتها بما هو مألوف، والطريقة التي تسلّط بها الضوء على عدم الاستقرار

([1]) غالب هلسا: السؤال، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ٩١

([2]) نفسه: ٩١

([3]) نفسه: ١٠٠

والتناقض أو حتى اللاعقلانيّة التي ينطوي عليها المألوف([1]). فوجود السفّاحين مألوف، أمّا أن يحملوا شعارات أخلاقيّة لسلوكيّات غير أخلاقيّة، ويحوّلوا جرائمهم إلى استيراتيجيّات إصلاحيّة، فهذا أمر غير مألوف، وهذا السلوك يفضح بوضوح تلك الفجوة الأخلاقيّة الاجتماعيّة في مجتمع قد تقوّض الكثير من قيمه ومعاييره الأخلاقيّة مغلّفاً تلك الفضيحة بالسّخريّة والضحك اللذين لهما "علاقة بالقيم المنهارة في المجتمع من جهة، والقيم المقدّسة التي تحيط بها الجماعة بالإجلال والاحترام من جهة أخرى"([2]). وفي مجتمع كهذا يتسمّح السّفّاح المأفون بالزنى، فيعلن في الجرائد أنّه لن يتعرّض للبغايا اللواتي يرفّهن عن السائحين العرب؛ لأنّهنّ يساهمن في التنمية الوطنيّة بما يجنين من عملة صعبة تدفع بعجلة الصناعة إلى الأمام على حدّ قوله!! ويقترح أن تتقاضى البغايا أجورهنّ بالعملة الصعبة، على أن تستبدل بتلك العملة العملة المحليّة وبأسعار تشجيعيّة!!([3])

ويستمرّ السّفّاح في مهزلته الأخلاقية دون أن تتمكن الشرطة المصريّة من القبض عليه،أو أن تضع حدّاً لجرائمه الفظيعة، ويصبح السّفاح رعب البغايا، وتُنسج القصص حول قوّته وبطشه على الرغم من فضيحته المضحكة عندما تغلّبت عليه إحدى البغايا، وهزمت جبروته المزعوم بكأس ماء رشقته على وجهه، فهرب مذعورًا عارياً وهو يصيح ويبكي بعد أن مارس الجنس معها كعادته، وبالغ في إظهار فحولته([4]).

هذا هو سفّاح القاهرة في رواية (السؤال) يترك عشرت التساؤلات حول تناقضاته، ويجعلنا نتساءل: أهذا السفاح نتاج مرض عصابي أم هو صورة آدميّة عن مجتمع أضاع قيمه، وسار إلى الجنون مسلّما أمره إلى الصدف؟ أم هو انعكاس لرؤية غالب هلسا لعالمه؟ أم أنّه روح تخيّليّة تجمع كلّ ما سبق، وتنتقد ولكن بهمس أوضاعًا غريبة باتت لا تطاق، ويعجز الكثير عن تفسيرها؛ كما يعجز غالب هلسا عن ذلك عندما أضاع الإجابات من روايته كما أضاعها العالم، وترك لنا الأسئلة .

([1]) ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا، ١٩١

([2]) زكريّا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضحك، ٩٦

([3]) غالب هلسا: السؤال، ٩٩

([4]) نفسه: ٢٠٣-٢٠٥

أمّا في رواية (أحياء في البحر الميّت) لمؤنس الرزّاز؛ فالهمس الثائر على تردّي الأمّة له وقع آخر. فالرزّاز يخلق عالماً كابوسيّاً يقوم على التشظّي والأحلام والهذيان وتداخل الحقيقي بالمتخيّل. "فالرزّاز ينقضّ على الشكل الروائي التقليدي، ويحاول تمزيقه بما يندرج في سياق التعبير عن عالم يكاد يذهب بالعقل من شدّة غرائبيّته وكابوسيّته"(1). وهذا الشكل الروائي الممزّق مطعّم بأنواع مختلفة من أشكال الكتابة والسرد، وتائه في أزمنة وأمكنة تتدخل وتتقاطع دون ضوابط في سبيل ذكريات الشاهد (عناد)، ويقوم السّارد بالكشف عن عوالمه في مقطعيات سرديّة تستند على هلوساته ونظرته المشوّشة للأشياء. ومع هذه الهلوسات لا نستطيع أن ندرك حدودًا بين الوهم والواقع وبين الرؤيا والهلوسة في عالم تنهار فيه القيم، ويتحوّل إلى مجهول أسود. ولعلّ مؤنس الرزّاز أراد أن يصل بنا إلى هذه النتيجة السوداويّة.

والسرديّة الغرائبيّة تأخذ شكلاً موازياً في بعض الروايات الأردنيّة، أي أنّ الحدث الغرائبي لا يكون توظيفه مباشرًا في مسيرة السرد في الرواية، بل يكون توظيفه في نصّ يوازي النّصّ الروائي، ويلقي بظلاله عليه، ويتبادل معه علاقة سرديّة يدركها من يقرأ النصّ بوعي، ويفكّ الشيفرة المشتركة بين النصين (الرواية والنصّ الموازي لها). ففي رواية (ماري روز تعبر مدينة الشمس) للروائي قاسم توفيق سارت الأحداث في خطّين: "يمكن تسمية الأوّل الخطّ الحديث و المعاصر أو الراهن، وأمّا الثاني، فقد كان النص الموازي، وهو الخطّ الذي يمثل النص التراثي الذي كان السرد فيه من نصيب الأجيال الماضية التي ربّما أمكننا أن نقول: إنّ الأم (أم بطل الرواية) هي التي قادته"(2).

والنص الموازي في هذه الرواية هو نصّ شعبيّ تراثي غير أسطوري؛ إذ إنّ الأسطورة تدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة والأحداث الخارقة، في حين "أنّ الحكاية الشعبيّة هي أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقّين، وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر، ولكنّه يؤدّيها بلغته غير متقيّد بألفاظ الحكاية، وإن كان يتقيّد بشخصيّاتها وحوادثها ومجمل بنائها العام. وهي تعتمد على حوادث فاصلة، غالبًا ما تكون غريبة

(1) فخري صالح: وهم البدايات –الخطاب الروائي في الأردن، ٧٩

(2) يحيى عبابنة: النص التراثي نصّا موازياً–قراءة في رواية (ماري روز تعبر مدينة الشمس)، ٢٥٩

ونادرة"([1]). وهذا التعبير الشعبي قادر على أن يمزج الواقع واللاواقع في بنية واحدة؛ فالواقع لا يدرك إلاّ من خلال الخيال، كما أنّ الخيال لا يصمد وحده دون مساعدة الواقع([2]). ورصد قاسم توفيق لهذا التعبير الشعبي بموازاة النص الروائي لا يعني أنّه غير قادر على تمثل النص الشعبي، ولكنّه يشي بضعف الإنسان في مواجهة القيود المفروضة عليه فتقحِمه في صراع دائم مع مجتمعه([3]).

(ماري روز) جميلة بلدة (دير شمس) ابنة خوري في شرق الأردن ترهن نفسها لخدمة والدها الكهل وخدمة الكنيسة وخدمة المارين بها([4])، يراها الشيخ (كليب الفوزان) في يوم قال عنه أهل دير الشمس: "إنّه يوم غياب الرحمة عن بيوتهم، ونزول اللعنة فيهم"([5])، ويقع في حبّها، ويطلبها للزواج، لكنّ والدها الخوري يرفض ذلك لأنّها مسيحيّة، ودينها يحرّم أن تتزوّج من مسلم، ويشترط عليه لإتمام ذلك أن يدخل الدين المسيحي، لكن كليب يرفض ذلك، ويمهل الخوري شهرًا، ثمّ يعود له مدجّجاً بالسلاح والرّجال ليتزوّج ماري روز الجميلة التي سبقته وانتحرت أمام عيني والدها([6]) الذي يستقبل كليب بقوله: "قتلتها يا كليب؟ دم ماري روز أغلى من الذهب"([7]). الصدمة كادت أن تذهب بعقل كليب بعد أن ذهبت بصمته وراحة باله، لكنّه يتماسك، ويقبل بالصلح، ويذهب وقومه إلى بلدة (دير شمس) ليتناول الغداء عندهم تلبية لدعوة الخوري الذي كان في انتظارهم، وقدّم لهم الموت سمّا مدفونًا في طعامهم؛ فدم ماري روز أغلى من الذهب.

([1]) أحمد زياد محبك: تشابه الحكايات الشعبية– وحدة في المنشأ أم تبادل واتصال، أفكار، ع ١٣٩، عمّان، ٢٠٠٠، ص١٨٨

([2]) نبيلة إبراهيم: خصوصيّات الإبداع الشعبي، ٧٥

([3]) يحيى عبابنة، النص التراثي نصّا موازياً: قراءة في رواية (ماري روز تعبر مدينة الشمس)، أوراق ملتقى الرواية في الأردن، عمّان، الأردنّ، ٢٠٠٢، ص٢٧٣

([4]) قاسم توفيق: ماري روز تعبر مدينة الشمس، ط١، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص١٩

([5]) نفسه: ٢٠

([6]) نفسه: ٢٨

([7]) نفسه: ٧٩

هذا النّص التراثي الشعبي يوازي قصّة الطالب الجامعي أحمد الذي يقع في حبّ زميلته الجامعيّة المسيحيّة هيام، وهذا الحبّ ينتج جنيناً خارج علاقة الزواج؛ فيحار الشابان في أمرهما، ويقرّران التخلّص من الجنين، ويعدّان العدّة لذلك، لكنّهما يتراجعان عن قرارهما في اللحظة الأخيرة، ويضربان بالتقاليد عرض الحائط، ويختمان الرواية بنهاية غير متوقّعة؛ إذ إنّهما يقرّران الاحتفاظ بالطفل، ويذهبان إلى السوق لشراء ثوب يناسب الحمل([1]).

في نص ماري روز توازي قصّة الحب بين أحمد وهيام قصة كليب وماري؛ فأحمد وكليب مسلمان وهيام وماري جميلتان مسيحيتان، والدين يقف في وجه العلاقتين؛ إلاّ أنّ العلاقة بين ماري وكليب تقوم على الرفض من جانب ماري روز، وتنتهي بالموت لكليهما، أمّا علاقة أحمد وهيام، فتقوم على الرضى والتقبّل والحب، والحياة نصيب كلّ منهما، إضافة إلى جنينهما. وعندما يتداخل النص التراثي مع النص الروائي، ويسأل أحمد حبيبته هيام: "هل أسمّيك ماري روز"([2]) تضحك وتقول: "سمّني حبيبتي"([3])؛ فهي ترفض أن تعادل بماري روز الرافضة الكارهة؛ لأنّها بكلّ بساطة محبّة وراضية بمن أحبّها.

وكثيراً ما يخلط أحمد بين حبيبته وماري روز؛ فهو يرى حبيبته امتداداً لماري روز؛ إذ يقول لهيام: "أي ماري روز، لماذا تحوّلت كثيرًا؟ ما الذي حملك من كنيسة دير شمس لتسكني صدري؟"([4]) وهذا الامتداد مردّه لوعي خاصّ عند الروائي قاسم توفيق الذي يدرك جيّدًا أن القصّ الشعبي لا يتعامل مع الشخوص بوصفها ممثلة لنماذج بشريّة تشترك في بعض خصائصها الجسديّة وملامحها النفسيّة والفكريّة، بل بوصفها أنماطاً ممثلة لأوضاع بشريّة([5]). فماري روز تعيش محنة لا تقلّ عن محنة هيام، لكنّ النهاية مختلفة لكلّ منهما،وإن تشابهت في غرابتها وتجاوزها للمتوقّع؛ فماري روز تنتحر،وتترك أرض المعركة،بينما هيام تقرّر مع أحمد الاحتفاظ بالجنين

([1])قاسم توفيق: ماري روز تعبر مدينة الشمس، ٩٩

([2]) نفسه: ٢٩

([3]) نفسه: ٢٩

([4]) نفسه: ٨٨

([5]) نبيلة إبراهيم: خصوصيّات الإبداع الشعبي، ٧٢

والتجاوز عن قوانين المجتمع ومعاييره التي تقف بحزم رافضة أي علاقة غير شرعيّة، وتلفظ بقسوة أبناء السفاح. ولكنّ قاسم توفيق يصمّم على أن يوشّح روايته بالرفض الذي يتحدّى قمع المجتمع، ويتجاوز إرادته، وينتدب النص التراثي في موازاة النص الروائي الذي يحمّله شيئاً من رفض الأدب الشعبي، ويتجاوز به الواقع، ويطعّم سلوك أبطال الرواية بترياقة السحري.

أمّا في رواية (عو) لإبراهيم نصر الله، فالرفض له طعم آخر عندما يتحوّل إلى هزيمة وانصياع. ففي هذه الرواية يخلط الكاتب بين وصف الوقائع واستعادة الكوابيس وتقمّص الخيالات، وهذا الخلط السحري يخرج النّص عن نسقه السردي العادي، ويدفعه إلى متاهات السرد الغرائبي وتخيّلاته. ففي أحد فصول الرواية يتخيّل أحمد الصافي أنّه يحمل سكّيناً، ويهوي بها على عنق ابنه الطفل حسام، ويقتله كي يعدم أي نقطة ضعف يأتيه الجنرال والمحقق الأنيق منها([1])، وبذا، تتجاوز أحلامه حدود المألوف عند البشر من حبّ أبنائهم وحمايتهم الشديدة لهم.

وفي الفصلين الأخيرين من الرواية يحدث انحراف سردي مثير؛ إذ يتصرّف البطل بغرائبيّة واضحة؛ فبعد أن باع البطل نفسه للجنرال، ووجّه كلّ كتاباته في الصحف لمدحه،ورصد إنجازاته المزعومة، وسقط جماهيريًّا وأخلاقيًّا وفكريًّا، وغدا الكلّ يلقّبه بالكلب، ألفى نفسه يسلك سلوكاً غريباً؛ إذ بات ينبح من وقت إلى آخر. ويبلغ الموقف قمّة شذوذه عندما يتوجّه البطل إلى بيت الجنرال الذي سلبه ذاته، ويقترب من كلب الجنرال المربوط أمام بوّابة البيت، ويعانقه طويلاً، ثمّ يفكّ طوقه، ويطلق العنان له ليهرب،ويجعل الطوق في رقبته، ويقعي على أربع، ويأخذ بالنباح كلما سمع محرّك عربة يدار في الجوار، فبدا وكأنّ الكلب لم يغب عن المكان([2]). وغدا السلوك الغريب للبطل تعبيراً عن غضبه على نفسه وعلى الآخر الذي سلبه احترامه لنفسه، وجرّده من احترام الآخرين له، ولمّا وجد الطريق مسدودة بينه وبين استرداد ذاته، خلع قناعه البشري، ولبس قناع الكلب؛ إذ يجمع بينهما الاستلاب والحرمان والرهن على باب الجنرال!!

بينما يأخذ الاستلاب شكلاً آخر في رواية (الذاكرة المستباحة) لمؤنس الرزاز ؛

([1]) إبراهيم نصر الله: عوّ، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٠، ١٧٠

([2]) نفسه: ١٧٤

فعبد الرحيم الذي أمضى شبابه في الكفاح الوطني بات أسير بيته بعد أن أقعد، وحرم من اهتمام الوطن الذي وهبه كلّ حياته وشبابه، كما أنّه محروم من حريّته التي يقيدها المقعد المتحرّك. ومؤنس الرزاز يحمل على عاتقه تصوير الاستلاب والتهميش اللذين يعيشهما الحاج عبد الرحيم الأمين في لوحة إنسانيّة غريبة؛ فمن المتعارف عليه في المملكة الإنسانيّة أنّ الجنس علاقة جسديّة خاصّة تمارس ضمن طقوس مغلقة ومتحفظة وبعيدة عن عيون الرقباء إلاّ فيما شذ من حالات الانحدار الأخلاقي أو الشذوذ الجنسي أو الإعلام الساقط أو الفن الهابط. ففي رواية (الذاكرة المستباحة) يقدم شاب على ممارسة الجنس علانية مع عشيقته الخادمة السيريلانكيّة في بيت الحاج عبد الرحيم أمام عينيه، وفي بيته، وعلى سرير زوجته المتوفاة إنعاماً في ذلّه وتهميشه وتجريده من احترامه وتحويله إلى لا شيء، "ثمّ صارا يفعلان كلّ شيء أمام عينيه بسادية لم يفهم لها سبباً"([1])، وبعد ذلك يسرق الشاب ما يشاء من البيت علانية، وخصوصًا أشياء المرحومة زوجة عبد الرحيم الأمين، ويغادر البيت بصفاقة، ليعود في اليوم التالي لممارسة علاقته الجنسيّة الشاذّة مع الخادمة السيريلانكيّة. فالسرد الغرائبي يغدو أداة تعبّر عن ذلك الاحترام الإنسانيّ الذي اغتيل في مجتمع يلفظ الضعفاء، ويجحد ماضيهم العريق.

وهذا السرد الغرائبي يخرج عند إبراهيم نصر الله في رواية (مجرّد ٢ فقط)([2]) إلى السخريّة التي تشيع جوّاً من الفكاهة في مواضع تستدعي البكاء. فالفكاهة هنا "تقوم بدور الفيلسوف الساخر الذي يلقي جلائل الأمور بروح الهزل والاستخفاف أو بروح الاستهانة وعدم الاكتراث"([3])، كما تقوم "بالتأليف بين عناصر متباعدة في الواقع أو المزج بين حقائق متباينة بطبعها" بهدف خلق انطباع حادّ تجاه ما يجري في فلسطين. فأحد شخصيّات الرواية تُقطع يده، ولكنّه لا يتنبّه لذلك إلاّ عندما يحتاجها لحكّ ذقنه، وكأنّ هذا القطع جزءٌ من فلم كرتوني للأطفال، فيما بعد ينطلق يبحث عن يده المقطوعة؛ يبدأ بالبحث عنه في القميص، ثمّ تحت قماش لباسه، ثمّ خلف ظهره، ثمّ في البيت، وفي المطبخ،وتحت الخزانات والكراسي، ويشكّ أنّه قد

([1]) مؤنس الرزاز: الذاكرة المستباحة، ط١، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١

([2]) صدرت الطّبعة الأولى لهذه الرواية عام ١٩٩٢

([3])زكريّا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضحك، ١٥٤

أسقطها في طريق عودته إلى البيت. في الشارع يسأل الجنود الإسرائيليين عن يد مبتورة، ولا أحد يجيب، ومن بعيد يناديه رجل قائلاً: "يا أخ.. يا أخ. قلت: نعم، قال: بإمكانك أن تبحث هناك. تتبعت اتجاه إصبعه.. فإذا بكوم ضخم من البشر القتلى المختلطة أعضاؤهم ببعضها"([1])

في مكان آخر من الرواية يخرج البطل وصديقه إلى الشارع، فماذا يجدان؟ يجدان الشوارع كلّها تكتظّ بالنساء الفلسطينيّات وجميعهن حوامل بلا استثناء، "مئات النساء الحوامل اللواتي ينظرن إليّ بزهو"([2]) حتى أنّ أمّه العجوز خرجت عن قوانين المعتاد، وهي حامل ككلّ النساء الفلسطينيّات([3]). من الواضح أنّ هذا الواقع الغرائبي المتخيّل يخرج إلى حيّز الوجود ليعبّر عن ارتباطه ارتباطاً وثيقاً باعتقاد الروائي بتجدّد الثورة وتجدّد الشعب الفلسطيني واستمرار توالده في سبيل التصدّي للعدو؛ فظاهرة الحمل الغريبة التي شملت كلّ النساء الفلسطينيّات حتى المسنّات منهن هي بلا شكّ رفض للفناء والتوقف وتجديد ميثاق الجهاد والنضال.

والتصرّفات الغريبة في هذه الرواية تشمل سلوكيّات البطل؛ فبطل الرواية الفلسطيني قد شاهد مذابح إخوانه بعينه؛ لذا، فقد عاف هذه الحياة التي لابدّ أن تنتهي بمذبحة كما اعتاد،وبات يرفض أن ينجب أطفالاً؛ لأنّه "ليس ثمّة ضرورة لأولاد يذبحون هكذا أمام أعين آبائهم، ليس ثمّة ضرورة لتكرارنا.. تكرار المذبحة فيهم والهزائم.. سيأكلوننا بأسنانهم حين يكتشفون أنّنا ألقينا بهم هكذا لهذا العالم"([4]). وأخيراً عندما تحمل زوجته يجبرها كارهة أن تجهض الجنين، ويقرّر بمرارة أن يذبح طفله بيده بدل أن يذبحه أحد آخر([5]).

فالبطل الفلسطيني يُحبط، ويغادر طبيعة الآباء في حبّ أبنائهم، أو لعلّه يستعير مُجبَراً طبيعة أخرى لهذا الحبّ، ويقرّر قتل جنينه كي يعفيه من أن يُذبح لاحقاً على

([1]) إبراهيم نصر الله: مجرد ٢ فقط، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص١١٢

([2]) نفسه: ١٧٩

([3]) نفسه: ١٨٠

([4]) نفسه: ٥٤

([5]) نفسه: ٥٥

يد العدو الصهيوني. يا له من سلوك غريب مفعم بالمرارة والخذلان!!

أمّا في رواية (الحمــراوي) لرمــضان الرواشــدة، فتبــرز الــشطحات الغرائبيّــة فــي أكثر من موضع، وهي غرائبيّــة تتــأتى مــن التهويــل والمبالغــة. ففــي بدايــة الروايــة تحدّثنا الأخبار عن الشيخ (مكــازي) الــذي غــضب بــشدّة لأنّ العنــود رفــضت الــزواج منه، "فجهّز جيشاً عظيماً كالطوفان على رأسه ألف قائد تحت كــلّ قائــد ألــف فيلــق، فــي كلّ فيلق ألف جندي، وسار إلى القريــة غازيــاً"[1]. ألــيس وجــود جــيش بهــذا الحجــم العظيم في صحراء بسيطة أمــر مبــالغ فيــه، ويــدعو إلــى الاســتغراب، ويزيــد الــسرد غرائبيّة عندما نجد أنّ قوم العنود قد حفــروا خنــدقاً بيــنهم وبــين ربــع مكــاري اتّباعــاً لمشورة العنود، وأنّ هذا الخندق كــان كبيــراً إلــى درجــة جعلتــه يبتلــع هــذا الجــيش العرمرم الذي لم نسمع عن مثله عبر التاريخ الإنساني.

وفي مكان آخر من الروايــة نتعــرّف إلــى الحاجــة ســارا، وهــي صــاحبة قــصّة غريبة؛ فقد غرقت في غيبوبة لمدّة ست وعــشرين ســنة لــسبب مجهــول، ثــمّ اســتيقظت منها، وأخذت توجّه النّصح للناس، وتحذّرهم من القيامــة التــي اقتــرب أجلهــا. ويــستمر النفس الغرائبي عندما تخطف أنوار مجهولة العنــود، وتخفيهــا إلــى الأبــد، لتتحــوّل إلــى أسطورة في ذاكرة الشعب.

أمّا في روايــة (قربــان مــؤاب)[2]، فالــسّرد الغرائبــي يتــستّر بــالأجواء التاريخيّــة الأسطوريّة التي تشيع في حيــاة مــؤاب التــي تستبــسل فــي صــدّ غــارات العبــرانيين المعتدين، وتمدّ الفلسطينيين بالعون للصمود أمامهم، لكــنّ النــصر يتــأخر، والخطــر يهــدّد أسوار مؤاب، فيقدم الملك (ميشع) ملك مؤاب مئــة خــروف فــي مــذبح الإلــه (كمــوش) طلباً لعونه، لكن الإله (كموش) يرفض هذه القــرابين، ويــزور الملــك ميــشع فــي حلمــه، ويطلب منه أن يقدّم أغلى ما يملك ليهبه النصر على الأعــداء؛ و(بلــسم) ابنــه هــو أغلــى ما يملك. يستفتي الملك ابنه في حلمه، فيأمره الابــن البــار أن يُقــدم علــى تقــديم قربانــه الغريب. وفي جوّ جنائزيّ حزين وخروجاً على مألوف تقــديم القــرابين التــي مــا اعتــاد العرب أن تكون آدميّة، ذبح الملك ابنه على أسوار مدينــة (حــشبون)،وجــاء النــصر فيمــا بعد ليكلّل بالبركة والغفران القربــان الغريــب؛ فمــن غيــر المــألوف أن يــضحّي البــشر

([1]) رمضان الرواشدة: الحمراوي، ط١، المؤلف، ١٩٩٢، ١١-١٢

([2]) يحيى عبابنة: قربان مؤاب، ط١، مؤسّسة رم للتكنولوجيا والكمبيوتر، عمّان، ١٩٩٣

بأبنائهم في مذابح الآلهة، وإنّ كانت بعض القبائل الهمجيّة والشعوب البائدة قد ألفت ذلك.

وقد استعار يحيى عبابنة لهذه البنية السرديّة غرائبيّة تمتح من الأسطورة ومن النص القرآني. ففي إلياذة هوميروس نجد (آغامنون) يذبح ابنته (ايفيجينيا) قرباناً) لأرتميس) السوداء لتقوم بتحريك الريح أمام سفن الإغريق، وفي رواية أخرى كان سكّان مدينة (تادروس) يقدّمون الأضاحي البشريّة لأرتميس السوداء من الغرباء، وفي مناطق أخرى جرت العادة في فترات قديمة من تاريخ الإغريق على تقديم عدد من الفتيان قرباناً لأرتميس كلّ خمس سنوات([1]). في حين يحدّثنا القرآن الكريم عن سيّدنا إبراهيم الذي رأى في المنام أنّه يذبح ابنه، وعندما أقدم على ذلك، فداه الله بكبش سمين، قال تعالى: "فلمّا أسلما وتلّه للجبين، وناديناه أن يا إبراهيم، قد صدّقت الرؤيا، إنّا كذلك نجزي المحسنين"([2])، وقال تعالى: "وفديناه بذبح عظيم"([3]).

أمّا في رواية (الرقص على ذرى طوبقال)، فيقدّم الكاتب سليمان قوابعة لوحات حدثيّة نحار في تفسيرها ومن ثمّ تحليل حوادثها وصولاً إلى تصنيفها، أهي أحداث ضمن الغريب أم ضمن العجيب؟ وإن كنت أميل إلى إلحاقها بالأدب الغريب. فبطل الرواية يحدّثنا أوّلاً عن امرأة قد حطّمها مرض غريب وأحد رجال الدين يتصدّى لعلاجها ، ويجزم أنّ مرضها سببه جان قد تلبّسها وسكن جسدها انتقاماً منها لأنّها آذت أحد أبنائه، ويحاول استرضاءه قائلاً: "المرأة يا منحوس سكبت ما في قعر الجرّة من ماء آسن بعيداً عن درون ولدك،فأتيت كمن يلهث، تسرّبت إلى المرأة في مخدعها وأرض حماها في وادي سوس، تجرّمها ودون حق .. آه .. يا من تخترق الحرمات والناس نيام، ستخرج"([4])، ويطالبه بالخروج، ويتوسّل لذلك بالقرآن، وأخيراً تستيقظ المرأة بعد أن غادرها الجان.

([1]) فراس السوّاح: لغز عشتار، ٢٢٢

([2]) سورة الصافات: الآية (١٠٣-١٠٥)

([3]) نفسها: الآية (١٠٧)

([4]) سليمان القوابعة: الرقص على ذرى طوبقال، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨، ص١٥

في مكان آخر من الرواية يزعم البطل أنّه يصدف شبحاً "بحجم قرد، وحشي، له أذرع ... يتدثر بأغطية"([1])، ويقترب منه وهو يشرب من بالوعة الماء، وسرعان ما يهرب الشبح المزعوم بعد أن يرميه البطل بحجر يكسر ساعده، وفي الصباح يعثر على مسار دم غزير([2]).

وأمام هاتين القصّتين نحار، هل ما يراه البطل "يتعلّق بخداع لحواس، وناتج عن الخيال فيبقي قوانين العالم على حالها، أم أنّ الحدث وقع حقاً، فهو جزء مدمج في واقع محكوم بقوانين مجهولة"([3])، ليدخل الحدث في حظيرة العجائبي. وأذهب إلى اعتبار الحدث الثاني غرائبياً استناداً إلى أنّ كلّ ما يحدث محض أحلام وتخيّلات تناسب أجواء الرواية، وتنتح من طبيعة الشخصيات الحالمة، خصوصاً أنّ ليس هناك ما ينقض ما ذهبت إليه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتلاقى الحدث مع ثقافتي كدراسة؛ فخلفيّتي الثقافيّة العربيّة الإسلاميّة تؤمن بالجن، كما تؤمن بتلبّسه لبعض البشر؛ لذا، فإنّ الحدث يغدو غريباً، لكنّه غير عجيب، على نقيض تصنيف دارس غربيّ لا يؤمن بالجان، ولا بوجودهم ولا بتلبّسهم البشر، وسيجزم بالتأكيد أنّ هذا الحدث عجائبيّ يناقض قوانين الطبيعة التي يعرفها.

وبعد؛

فالسرد الغرائبي في الرواية الحديثة يقدّم تصوّراً خاصًّا للواقع يمتح ابتداءً من أرض الحدث، ويستعين بمعطيات التراث والتاريخ وشواذ الأحداث في بناء توليفة سرديّة تتمخّض عن بنية سرديّة لا تخترق الحقيقي والواقعي، بل توازيه، وتلتقط بذكاء وانتقائيّة فنّية وفكريّة مواقف خاصّة منه، وتضخّمها أو تزيحها إلى حيث الضوء لتشرّح الواقع اليومي، وتعرّي مواقفه، وتجعل عيوبه ومناقصه في مواجهة القارئ الذي لا يجد صعوبة بعد قراءة متأنّية في التقاط الفكرة وفكّ الترميز الذي يحمل دلالات خاصّة تتفيّأ ظلال الواقعي والمحسوس في الحياة اليوميّة. فالسرد الغرائبي يتيح لنا التوقّف عند مواقف ما كنّا لنقف عندها في ديدن حياتنا السريعة المضطربة.

([1]) سلمان قوابعة: الرقص على ذرى طوبقال، ١٩٢

([2])نفسه: ١٩٢

([3]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ٤٤

الفصل الثاني

السرد العجائبيّ في الرّواية

الفصل الثاني

السّرد العجائبيّ في الرّواية

تتسع الرّؤية في كثير من الأعمال الرّوائيّة الأردنيّة، ويصبح التّعبير عنها في قالب واقعيّ يسمح بهامش من الغرابة قتلاً لطاقات المبدع من جهة، وتقييدًا لرؤيته وأدواته الفنيّة من جهة ثانية، وكبحاً لجماح خياله من جهة ثالثة؛ لذا، فقد بلور الرّوائي الأردني شأنه في ذلك شأن الكثير من أدباء المعمورةّ نوعًا من السرد للتّعبير عن رؤية مغايرة تقدّم تحوّلاً في العلائق مع الطّبيعة وما فوق الطّبيعة،ومع الذّات الخفيّة ومع المجتمع. وهذا النّوع يوظّف العجائبيّ الذي يخترق حدود الطّبيعة،ويهمّش قوانينها، ويخضع منطقنا وإدراكنا لقوانين عالمه، ويدخلنا في اللّعبة السّرديّة بعد أن نعطيه مقاليد فهم ذلك العالم، فيخرج الخيال من جنس متخيّل سائب إلى جنس متخيّل يسنده وعي ولغة متميّزة وأدوات‌إبداعيّة قادرة على ارتياد المجهول ونقد الواقع.

وهذا السّرد العجائبيّ يرتبط بالتّخييل كما يرتبط بالمعنى الحرفيّ لكلّ ما يورد([1])؛ فهو لا يحتمل التّرميز والإحالة إلى ظواهر طبيعيّة، بل يخترق كلّ ذلك، ويؤسّس لذاته بواسطة تصدّع النّظام المعترف به، واقتحام اللامقبول في الشّرعيّة اليوميّة التي لا تتبدّل([2]).وقد استفاد الرّوائيّ الأردنيّ من مساحات هذا السّرد اللامتناهية، وجعل ارتياد عوالمه تحدّياً أدبيّا تمخّض عن أعمال روائيّة كان لها نصيب من الشّهرة والرّيادة في هذا المضمار.وقد بدأت الرّوايات العجائبيّة في الظّهور في الأردن منذ الخمسينات من القرن الماضي فقد ألّف عيسى النّاعوريّ روايته (مارس يحرق معدّاته)، وهي "رواية أسطوريّة اتّخذ فيها الكاتب من البيئة الرّومانيّة في

([1]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ، ٨٣

([2]) نفسه، ٤٥

العصور الغابرة ميداناً لأحداث قصّته، ومن الآلهة وسكّان قريتين رومانيّتن هما جونو ومانيا أشخاص روايته"([1])، وهي "ليست واقعيّة، ولكنّها خياليّة فيها كثير من سمات الرّومانسيّة والرّمزيّة"([2]).

ومنذ السبعينات أصبح هذا النّفس السّرديّ ذا حضور في الأعمال الرّوائيّة الأردنيّة. ومن أبرز هذه الأعمال العجائبيّة:

-رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السّراب١٩٨٦) لمؤنس الّرزّاز:

"ما يعطى ابتداء هذه الرواية بعداً مميزاً وغريباً هو النجاح في ربط الواقع بالخيال"([3])، وهذا الربط العجيب يظهر منذ العنوان؛ فالأعراب يتيهون في السراب، مع أن "الأعراب كائنات ذات وجود محسوس بينما السراب هو الوهم واللاملموس"([4]). فكيف يقبل المنطق أن يضيع المحسوس في غير المحسوس ؟! قد تصبح للحقيقة وجوه أخرى عندما تطوّع على يديّ مؤنس في متاهته، ويمزج المستحيل بالواقعي. "الذي تشاء الأقدار أن يصبح واقعياً ! وهنا المفارقة الساخرة في الحكاية العجيبة")[5]). وهذه المفارقة تتسرب ابتداءً إلى حسنين "الذي يؤمن بالتفكير العلمي ويحاضر في موضوع التكنوإلكترونيك بينما في الوقت نفسه يؤمن بالخرافات والشعوذات والقوى اللامرئيّة. هذا الازدواج المتعمّد في شخصيته يتكشّف للقارئ من بداية هذا العمل"([6]).

جد ّحسنين يتنبّأ بولادة توأمين مباركين، ولكن المولود يكون ولداً عندها يقول الجدّ: "سمّوه حسنين، فهو توأمان في غلام واحد، وليس توأمين في غلامين كما

([1]) سمير قطامي: الحركة الأدبيّة في الأردنّ، ١٧٥

([2]) نفسه: ١٧٦

([3]) ممدوح أبو دلهوم : البحث عن الجواب في متاهة الأعراب، الرأي، عمّان، ع ٧١٤٣، ٩/ ١ / ١٩٩٠ م.

([4]) طراد الكبيسي: شعرية الرواية متاهة الأعراب / أعمدة الغبار / الموت الجميل أنموذجاً، أفكار، عمّان، ع ١٣٢، ١٩٩٨، ١٠

([5]) نفسه: ١٥

([6]) S Al AMEH : The Jordan Novel, p. 97.

تنبّأت من قبل"([1]). ويترعرع حسنين مسحوراً بسحر العشيرة، التي "تربط الأحلام الكبيرة بين أفرادها لا الدماء ولا النسب"([2]) كما كان يقول والده دائماً. ويموت والده ويجد نفسه وحيداً مع أمّه، وأمام حطام عشيرة لا تمنحه القوة التي منحها إياها والده، لكن السرد يتسرّب إلى مجرى آخر عندما يحدث الحدث الخارق الخارج عن قوانين الطبيعة ومسلمات مجرياتها وظواهرها. فحسنين يستيقظ فجأة ، ليجد نفسه مريضاً نفسياً في مصحة، ويستعيد ذكرياته الأليمة منذ أن وجد نفسه محمولاً في نعش، إلى أن مدفن حياً، إلى أن وجد نفسه فجأة يعود إلى غرفته الكبيرة المعرّاة من الأثاث، ويتحسّس نفسه ليجدها عارية من الملابس.

وأيّ عالم ذلك الذي يعود موتاه بعد الموت أحياء يرزقون ؟! لا شكّ أنه عالم عجيب، لا علم لنا بمثله في حياتنا، ولكننا نتواطأ مع الكاتب وندخل لعبته، وفق شروطه، وضمن ضوابط عالمه..

خارج شقة حسنين كلّ شيء على حاله، الشارع، البنايات، المحلات التجارية، أمّا الناس، فذاتهم، لكنّهم يرتعدون كلما رأوه، ويظنونه شبحاً ويولّون الأدبار، إلا جارته أم سليمان التي تعتقد أنّه قد زارها كعادته منذ أن دأبت على استدعاء روحه وروح زوجها، "فاجأتني أيّها العزيز الهائم، لم أستدعك اليوم، لم أعدّ جلسة تحضير أرواح، ولكن أهلاً على كل حال، ما أخبار المرحوم ؟ لماذا لم يأت طيفه معك ؟"([3]).

"لم أستحضرك اليوم، إن كنت مضطرباً فعد إلى سماتك السابقة، سأستحضرك غداً، وسأبلغ زوجتك وأدعوها للحضور. يبدو أيّها الروح القلق أنّك مشتاق لزوجتك"([4]). إذن الحقيقة المرعبة التي تواجه حسنين هي حقيقة وجوده، فهو ليس إلا شبحاً؛ لذا يقررّ الانتحار، والهروب من هذا الوجود المرعب.

وفجأة تلّف غيمه المكان، وتتمخّض عن "كائن أسطوري، مفعم برائحة جحور

([1]) مؤنس الرزّاز : متاهة الأعراب في ناطحات السّراب، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٨٦، ١٢.

([2]) نفسه: ١٣.

([3])نفسه: ٣٧.

([4]) نفسه:٣٩.

وأوكار ودهاليز تحتية سحيقة نائية رطبة"([1])، ويقول :" أنا حسن الثاني. كنت ذاهباً في غيبتي الكبرى. ممعناً في الغياب، اعتبرني أشبه بشهرزاد. سأحكي لك كلّ ليلة حكاية عن حياتي لأحول دونك وقتل نفسك. أريدك أن تؤجّل انتحارك حتى تنتهي حكاياتي كلّها"([2]). ومنذ هذه اللحظة أصبح حسنين مسكوناً بحسن فجسدهما واحد، ويتنازعان الحياة فيه، ويتشاركان في الأفكار والشهوات، وكلّ منهما يضفي من تجربته على الآخر.

الحياة الشبحية والمسكونة بشخصية مثل (حسن) حياة صعبة، وغير عادية وقد توجّه حسنين إلى صديقه شعلان طالباً المساعدة، لكنّ شعلان طالبه بتغيير اسمه وملامحه فوراً؛ فهو يعرف طبيب تجميل ممتاز، فردّ حسنين بإنكار: "إن المرحلة تغيرت، وإن اسمي ووجهي يذكران بما يحبّ البعض نسيانه"([3]). في منطقة سكنى حسنين "كان الجميع يعتبرني شبحاً لابد من التصالح معه. كالشرّ الذي لابد منه"([4]). وفي هذه العلاقة الغريبة التي تربط حسنين بمن حوله أمثال فزّاع وشعلان وأمّ سليمان وسليمان وبلقيس وإسكندر وعلاء الدين "يدرك القارئ ميراث الماضي في الوقت الحاضر من خلال سلوك الأفراد منفصلين ومجتمعين. كأفراد هم يميزون حسنين ويتعاملون معه بوصفه شخصًا عاديًا،أمّا في حضور الآخرين، فهم يتجاهلون رؤيته خوفاً من أن يتهموا برؤية الأشباح. وهكذا هم غير قادرين على الاعتماد على حواسهم في فصل الحقيقة عن الخيال"([5])؛ والدولة تفرض على الشبح حجراً صحياً، ولكنها في الوقت ذاته تحرمه من حقوقه المادية؛ لأنّه شبح، أمّا بلقيس حبيبته منذ الطفولة، فترحّب بالزواج من شبح؛ لأنّ ذلك سيعزز من حريتها، بل لا ترى حرجاً في معاشرته جنسياً على افتراض أنه مجرد شبح، ولكنّها تصاب بأزمة نفسية بعد أن تصبح حاملاً بالسفاح وتشعل النار بنفسها وتنتحر.

الكلّ بات يرفض حسنين، العصبة خلعته من صفوفها، زوجته اختفت،

([1])مؤنس الرزاز:متاهة الأعراب في ناطحات السراب: ٤١.

([2])نفسه: ٤٠.

([3])نفسه: ٦٠

([4]) نفسه: ٦٥.

([5]) SALAMEH:Ibid, p99 .

والعمل غير متوافر،والشبح يحتاج لمصروف حتى يعيش، والكلّ يتهمه بالتّسبّب بانتحار بلقيس. أخيراً يقررّ الشبح أن يموت، وبعد أن يكتب مسودة (للعالم البديل) الذي ألفّه وابتدعه، يقدم على الانتحار، لكن ساعي البريد ينقذه، ويطلب منه الذهاب إلى مبنى المؤسسة العربية، وهناك يبدأ الدكتور المسؤول باستجواب حسنين، ونتعرف إلى الأحداث الرئيسة في العالم البديل الذي ابتدعه حسنين؛ وهو عالم غريب يتداخل فيه الممكن باللاممكن، ويغدو القفز عن الزمن هو قانونه، ويضح هذا العالم بالصراعات والحروب بين الأعراب. "وتكون نقطة البداية في متاهة الرواية منذ لحظة الضياع والتشرّد والتزويد والتحريف لوجه آدم الحسنين الذي عاش في المنطقة منذ الأزل"([1])

يقيم حسنين في المؤسسة العربية إقامة جبرية، تتيح له التعرف على هذه المؤسسة الغريبة التي تتكوّن من طوابق كثيرة في أعلاها مكاتب لا تختلف عما نعرفه من مكاتب في الوقت الحاضر، أمّا الطوابق الأخرى، فكلّ منها يمثّل فترة زمنية مختلفة، وفي الطابق السفلي ترقد جثة في تابوتها. وفي كلّ ليلة تزوره امرأة وتملأ فراغه وتسلّيه بالحكايا، أمّا في النهار، فيستأنف التحقيق حول مسوّدة (العالم البديل).أمّا خارج المؤسسة، فأصدقاء حسنين أو من كان يظنهم كذلك يبتدعون القصص ويزيفون حياته، ويعيشون مترفين بعد أن اشتروا القصور بمبادئهم ... أمّا حسنين، فما يزال "كائناً واحداً يسأل ويتساءل ..."([2]).

والبنية السردية العجائبية في هذه الرواية تتعالق مع مستويات سردية أخرى، وتدخل في علاقات مع الموروث الديني والأسطوري واللغوي. "الذي يمنح الرواية جوّاً من الصدق والواقعية"([3]). ويؤول بها إلى التشظّي والتبعثر في قوالب الحدث العجائبي الذي يبنى ضمن انحرافات في مجرى السرد سببها الانتقالات المتعدّدة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل. أمّا حبكة الرواية، فهي حبكة مفكّكة غير متماسكة تقوم على عنصر الغموض الذي يلّف كثيراً من الأحداث، مثل :- اختفاء الوالد، ونهاية

([1]) نجوى حوامده : الحبكة في (رواية متاهة الأعراب في ناطحات السحاب، أفكار، ع ١٠٦، ١٩٩٢، ٢١.

([2]) مؤنس الرزّاز: متاهة الأعراب في ناطحات السّراب، ٤٠٨.

([3]) نجوى حوامدة: الحبكة في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السّراب، ٢٢.

أم سليمان، واستجواب حسنين في المؤسسة العربية، وشخصية آدم الحسنين ...

ومن يقرأ هذا العمل الضخم قراءة متعمّقة، يتاح له أن يدرك أيّ أدوات سحرية وأيّ فضاءات واسعة أضفى السرد العجائبي على العمل؛ فالبطل الشبح المسكون بحسن الثاني أتاح لنا أن نتلمّس "الشخصية العربية المنفصمة / أي الفرد العربي أو الآخر الذي يعيش بداخله أو الذي يريد أن يكونه.؛ فالمؤلف وضعنا أمام الفرد العربي الذي يعيش العصابيّة نتيجة النكسة وموت المواجهة"(١). أمّا المتاهة الرزّازية التي نحتها مؤنس في روايته، فهي "نموذج العالم الذي تسكنه حيوانات شبحية أو شبه حقيقية منفلتة من الماضي الغابر، وتائهة في الحاضر، عالم اختلط فيه الواقع والمتخيل"(٢)، ولكنّه ظل على الرغم من هذا التداخل الأسطوري رمزاً لمتاهة كبرى اسمها الوطن العربي، "متاهة التناقضات السياسية والاجتماعية، المتاهة التي يضيع فيها لا الضحايا وحدهم وإنّما الجزارون أيضاً: الجنرالات والضباط والمخبرون وكذلك المثقفون والمناضلون والمفكرون"(٣). والعربيّ في هذه المتاهة لا يعدو أن يكون في العادة ليس أكثر من أعرابي سلبي يطارد السّراب، ويحترف الهروب والقفز ويبقى السؤال العالق الملحّ: كيف يتسنّى لنا الخروج من هذه المتاهة ؟ !!

- رواية (سحب الفوضى ١٩٩١) ليوسف ضمرة:

"الولادة والموت إنهما حقيقتان غريبتان لأنهما تجربتان وغير تجربتين في الوقت نفسه، نعرفهما من خلال التقارير وحسب. نحن ولدنا، لكننا لا نتمكن من تذكّر الشيء الذي تشبهه الولادة. والموت آتٍ، ونحن أيضاً لا نعرف ماذا يشبه تجربتنا الأخيرة مثل تجربتنا الأولى تجربةٍ حدسية، ونحن ننتقل بين ظلمتين"(٤)، وثمة من يدّعي القدرة على إخبارنا حول هاتين التجربتين، مثل: الطبيب ورجل الدين،لكن للأديب المبدع طريقته في الحديث حول هاتين التجربتين المعجزتين. في الماضي أسطر الأدباء الموت ، وجعلوا له إلهاً عند كل الشعوب ، وأصبح

(١) ممدوح أبو دلهوم : البحث عن الجواب في متاهة الأعراب، الرأي، عمّان، ع ٧١٤٣، ٩/٢/ ١٩٩٠ م.

(٢) طراد الكبيسي: شعرية الرواية متاهة الأعراب ، ١٥.

(٣) عبده وازن: متاهة مؤنس الرزّاز، الرأي، عمّان، ع ١١٤٨١، ١٥ / ٢ / ٢٠٠٣.

(٤) إ. م. فورستر: أركان الرواية، ٣٩.

(هاديس) عند اليونانيين هو الإله الشاحب الذي يحكم مملكة الموت، ويمنع أيّ أحدٍ من الخروج منها، إن استثنينا بعض الحالات، مثل: زوجة المغني الأسطوري (أورفيوس)، وتموز (أدونيس) طبعاً.

فيوسف ضمرة في روايته (سحب الفوضى) يكرّس اللامعقول والخروج عن الحقيقة في سبيل هزم صمت الموت، وجعل الميّت يؤرّخ ويتذكر، بل ويسخر مما حوله، كما فعل معاصره إبراهيم نصر الله في رواية (طيور الحذر) عندما سمح لطفله الجنين بتحطيم قوانين طبيعته، وجعله يتكلّم ويتذكّر ويرفض ويعشق.

في حياتنا المألوفة لا نعرف عن الموت غير ديمومته وصمته وقهره، وإنّه طريق في اتجاه واحد لا عودة منه، إلا إذا استثنينا طبعاً معجزات الأنبياء وكراماتهم الاستثنائية، لكنّ يوسف ضمرة يُعمل آلاته الفنّيّة فيما يشبه عند فورستر خيالاً يستخدم الخوارق، دون أن يفسّرها"([1])، وقد "اختار بوعي تام تحطيم الشكل المألوف للرواية ليدخلنا في عالم الفوضى، سواء على مستوى الشكل الفني أم المضمون الفكري والنفسي للعمل([2]). وتوسّل بالسّرد العجائبي في سبيل ذلك فضلاً عن ايجاد عوامل فنتازية عجيبة، "وسيلةً للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة، الغرض منها تبيان الضيق وكبت الأنفاس والرّعب الذي يتميز به عالمنا الإنساني"([3]). وبذلك خلق عالماً عجائبياً ليس له وجود خارج اللغة، عالماً يتفجّر منه تيار الوعي، ويتخطّاه؛ حيث الموتى يروون ذكرياتهم، وينقلون ممارساتهم مع عالم الأحياء([4]).

تقوم (سحب الفوضى) على "استلال احتمالات التداعي المخزونة في اللغة العامرة بالمفارقات، وإقحامها في الواقع المتداعي، علاوة على كسر الحجاب الحاجز بين المعقول واللامعقول؛ بحيث يتناول الاثنان مهمة ملء الفراغات في كلّ من العالمين"([5]). ويعمد يوسف ضمرة إلى السّرد العجائبي بضمير المتكلم، فكأنّ الكاتب

([1]) فورستر: أركان الرواية، ٨٥.

([2]) نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، ٩٥.

([3]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ٩٥.

([4]) نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، ٩٦.

([5]) غسان إسماعيل عبد الخالق: الغاية والأسلوب، ٦٣.

والروائي هما شخصية واحدة، ثم نجده يستخدم اسم يوسف من أجل مزيدٍ من الإيهام حول مصداقية الكتابة التي تصطدم، منذ اللحظة الأولى، بحدثٍ عجائبي؛ فالميّت حي، يطالب الطبيب بعدم نشر أضلاعه.

"أعتقد أنّني رفضتُ أن يقوم الطبيب الشرعي بتشريح الجثة، قلتُ له متوسلاً ولا ثالث بيننا: كلّ شيء طبيعي، سوف أتألّم حين تنشر أضلاعي. ويبدو أن الفكرة راقت للطبيب، فابتسم وخرج، وبقيت وحدي في الغرفة السّوداء"([1]). وعندما نُقل الميت من الغرفة السّوداء، ووصل إلى المقبرة، وسمع الكلّ يبكون حاول أن يصرخ لكن لسانه كان ثقيلاً فمنعه، شعر بالحزن على غير عادة الموتى الذين ينقطع تيار إدراكهم للحياة ومشاعرها "شعرتُ بالحزن، تمنيتُ لو لم أمُت. وفرحت لأنّي مت فعلاً، قررتُ أن أنسى الأصوات، وأفكّر في الدنيا التي أنا مغادرها وقتاً طويلاً أو إلى الأبد... لا أدري. لم يتحدّد أي شيء في الذهن"([2]).

ويرسم يوسف ضمرة كابوساً لميت؛ يصف فيه مراحل دفنه ونقله، أليس ذلك شعوراً مرعباً وقاتلاً؟ لكنّه عند يوسف يخلو من رعبه، ويغدو لعبةً عجيبةً على غير مثال "كانوا ثلاثة أمسك الأول بقدميّ، الثاني بكتفيّ، وأحاط الثالث خصري بذراعيه. وضعوني في صندوقٍ خشبي"([3]) ، عندها وقف الملقن على حافة قبره، وقال له : "اسمع يا ابن عبد الله سينزل عليك في هذه اللحظة ملكان غليظان شديدان رفيقان شفوقان. "ارتعدتُ حين قال: غليظان شديدان، ثم تساءلتُ: أين سيجلسان ؟ واللحد بالكاد يتسّع لي بشرط أن أنام جانباً ؟"([4]) في هذه اللحظات يحاول الميت أن يفتح عينيه ليرى الأفعى والمطارق والقضبان المحماة على النّار التي لطالما حدثه جدّه عنها. يوسف ضمرة يجعل الموت وعذابه ملهاةً أسطورية تثير الضحك في وقت كان الأحرى بها أن تثير الخوف والرّعب ، ولكن _ على ما يبدو _ رعب الحياة **أفظع** **من رعب القبر الذي اختاره مصيراً لبطله ليقيم به هذه العوالم**

([1]) يوسف ضمرة: سحب الفوضى، ط١، الأماني للطّباعة والنّشر، عمّان، ١٩٩١، ٥.

([2]) نفسه، ٧.

([3]) نفسه، ١٠.

([4]) نفسه، ٤٢.

العجيبة التي يعيشها الإنسان العربي مقابل الجنون الذي يلجأ إليه بعض الروائيين الأردنيين أمثال الرزّاز ونصر الله.

ويتابع يوسف الميت وصف دفنه "أنزلوني بهدوء وكانوا يرددون – لا إله إلا الله، ثم يرتفع صوت حاد: وحِّدوه. وأنا أهبط القبر ببطء. كان على اثنين أن يهبطا معي وهبطا،اختار أحدهما الوجه والآخر القدمين.أكثر من صوتٍ في الأعلى قال: الجانب الأيمن.

– رمّانة الكتف.

فعلا ذلك بإتقان ... أحكما إغلاق اللحد. صاح أكثر من صوت: اصعدا"([1])، بعدها تربع الشيخ على فوق القبر، وقال ليوسف الميت: "وقل لهما: أشهد أنّني قدمت على قول أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله. الفاتحة لروحه وروح المسلمين جميعاً"([2]). وفي القبر حيث الوحدة ويوسف الميت، وروحه... يكون الفراغ ولا شيء أكثر من جملةٍ يقولها لنفسه: " أنت حمار"([3]).

وهذا الموت البعيد عن مقاييس الموت التي نعرفها يتيح ليوسف أن يتنقّل بين الأحياء بلا حرج، وأن يجهر بأفكاره ومشاعره دون خوفٍ أو خجل، بل أن يجلس إلى جانب فتاةٍ في الباص على الرغم من وجود مقاعد فارغة([4]). كما له أن يعاكس من يشاء من الفتيات، وأن يتجاوز تابو المحرّمات الذي يخضع له الأحياء ؛ فيتذكر علاقاته الجنسية الشاذة، ويحدثنا دون خجل عن ممارسته للعادة السرية، وعن ملاحقته لمجنونة في الحي ، ويطالبها برؤية أعضائها الجنسية ، كما يتيح له أن يشكل من الحروف المحفورة على ظهر المقعد الجلدي أمامه ما يشاء من كلمات بذيئة أو أفكار جنسية ما كان ليتجرّأ على الاقتراب منها إلاّ ميتاً ، "فإذا ما قبلنا هذه المعادلة لقلنا: إنّ يوسف قد مات لأنّه لم يتمكن من ممارسة مشاعره وأفكاره بحريّة أو أنّه مات لكي يمارسها ، فذلك هو المبرّر الوحيد المعقول لكي نتقبّل على مستوى الفن الروائي

([1]) يوسف ضمرة: سحب الفوضى، ٦٠.

([2]) نفسه، ٦١.

([3]) نفسه: ٦١.

([4]) نفسه، ٩٦.

هذا التداخل بين عالم الموتى وعالم الأحياء"([1]).

كما أنّ هذا الموت يتيح له تجاوز الأزمات، والقفز بينها، فيزور الماضي، ويعيش الحاضر، ثم يعود إلى الماضي ليرصد مآسي "النزوح والهزيمة للشعب الفلسطيني، ويرصد حياة المخيمات، ويسجّل بلغة ساخرةٍ ساخطة ذلك البؤس الذي يعيشه الفلسطينيون في تلك المخيمات.. وعند مأساة الخروج من بؤرة الحدث يتوتّر النص أمام الهزيمة التي كانت مهيأةً لتكون نصراً. وهذا الموت الكامل يتحوّل عند يوسف ضمرة "إلى فنتازيا لا معقولة تدّمر قدرة الوعي على الاحتمال مما يضطره إلى التراجع أمام فاعلية العقل الباطن.. اللاوعي. وهكذا يأخذ الأخير عبر صوت الراوي وهو يموت أو وهو يتخيل موته في إنتاج فنتازيا موازية للموت.. لما يحدث... للخروج من بيروت"([2]). وهذه الفنتازيا تنسحب على كثير صور عالم يوسف الميت؛ فالمجنونة التي كان يلاحقها هو والصبية وهو صغير، ويطالبونها برؤية أعضائها الجنسية، كانت على علاقةٍ جنسية مع جني كانت تسميه سيدي. وتطارحه الغرام في كلّ ليلة. " أكثر من امرأة قالت إنّها رأتها تنام وفخذاها متباعدان. تطلق صرخاتٍ متسارعة. يخرج من فمها لعابٌ يسيل على الأرض. يغطي شفتيها زبدٌ أبيض كالموج. تشدّ شعرها بيديها، فتخلع منه الكثير. دقائق ثم تهدأ. فعلها الجان وعوى فقالوا: عوى جان"([3]). وبهذا يعمّم يوسف ضمرة العجائبية على المكان أيضاً، ويصبح المكان واسمه صدىً لحدث عجائبي لا يقل عجائبية عن حياة الميّت الذي يخرق كلّ قوانين العالم، ويرسم أسطورة في زمن اللاأساطير، ويحدثنا بلسان الميت، الذي يجترّ وقائعه وذكريات عالمه الحزين. وبذا، يخاطب الموت بلغة الأحياء، ويغلق فجوات عجزه في الحياة بقوة الموت الذي يعطي صاحبه حريةً تجعله يخرق محرمّات زمنه، ويتجاوز قيد الزمان والمكان في فنتازيا ملحمية، تسخر من حياة العربي التي لا تختلف كثيراً عن الموت، وتثير عوالم سحرية تعمّها الفوضى واللانظام واللاقانون التي تمتح جميعاً من فوضى الظروف والأحوال التي يعيشها العربي.

([1]) نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، ٩٧.

([2]) غسان إسماعيل عبد الخالق: الغاية والأسلوب، ٦٥.

([3]) يوسف ضمرة: سحب الفوضى، ١٦.

- رواية (طيور الحذر ١٩٩٦) لإبراهيم نصر الله:

"الفلسطيني إبراهيم نصر الله، وبعد خمسين سنة من أشواق الانتظار للعودة يجد الطريق مغلقة بأسوار الحديد وبالجنود الذين يحرّمون حتى الأحلام، فماذا يتبقّى له سوى انتظار المعجزة بأن يتخلّق طفل/ مسيح جديد يتحدث في المهد صبياً"([1]) لتصبح المعجزة هي الأمل الوحيد وَفْقَ المعطيات الموضوعية كلّها من أجل زمن آخر، تتحقق فيه المعجزات، ويعود فيه الوطن، وتفتح المعجزة طاقة للأهل بمعجزة تُولد وطفل يطير، وطيور حذر لا تسقط في فخاخ الصيادين"([2]).

ومعجزة طفل إبراهيم نصر الله تتجلّى على امتداد يوميات حياته، وتبدأ منذ أن كان جنيناً، وهذا الجنين يخشى أن ينتهي ويعود إلى نقطة الصفر. والأجنّة في عالمنا لا تعرف الحديث أو الذكريات أو التأملات، لكنّ إبراهيم نصر الله يصمّم على هذا الجنين العجائبي الذي يفرضه ليتصدّع به النظام المعترف به، فيمثّل بتعبير تودوروف انتهاكاً صارخاًلصميم الشرعية اليومية التي لا تتبّدل بلا مقبول([3])، وتأتي بظاهرة (مجهولة لم تُر بعد) في واقع حياتنا اليومية مستثنين طبعاً معجزات الأنبياء والرسل.

الطفل كما أسماه إبراهيم نصر الله يحدّثنا وهو جنين في بطن أمه مريم عن عالمه الذي لم يسكنه قبله أخٌ أو أخت، "كنتُ أعرف أنّ ليس لدي أخوة لأنّني لم أرَ آثار أحد في الداخل أبداً، كان الرحم جميلاً ودافئاً وله رائحة غرفة غير مسكونة.
وسأقول لها : ثم إنني تأكدت من ذلك حين خرجت.
وتقول : كيف؟
وسأريكك أنا هذه المرة، وسأجد كلمات بصعوبة حين أهمس: هذا لأنّ الخروج من بين عظامك كان صعباً!"([4])

يقرّر الطفل المعجزة أن يخرج إلى الدنيا قبل موعده؛ لأنّه كان متشوقاً للقاء الطير

([1]) نزيه أبو نضال: الرواية الغرائبية، أفكار، ع ١٦٢، عمّان،٢٠٠٣، ٢١.

([2]) نفسه، ٢١.

([3]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ٤٥.

([4]) إبرهيم نصر الله: طيور الحذر، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦، ٦.

الذي اعتاد سماع خفقات أجنحته ترّف، وللقاء حنّون التي كانت أمه تخاطبها: "الله يساعدك على عريسك ... شيطان مصفى"([1]). ومع أنّ الطفل اعتاد على أن يرفص بقوة رحم أمّه ليحثها على الحركة التي يعشقها، إلا أنّه استشاط هذه المرة في رفصه؛ "بدأت فصلاً من فصول شغبي التي أطرق فيها جدران الرحم دون هوادة"([2]). وانطلق الأب ليحضر القابلة على الرغم من تبقي شهر لميقات وضع الجنين.

الطفل المعجزة كان متحفزاً للخروج حتى أنّه تمنّى أن يصرخ: "أنا لست بحاجة للداية، لست بحاجة لمساعدة أحد، اتركوني سأخرج وحدي"([3])، لكن مأساته كانت في يدي القابلة التي كانت تتمنّى عدم ولادته، وتحارب حقيقة وجوده، إلى أن تجمّع واندفع كطلقة من بين يديها القاسيتين "حتى أنّني أحسست بالمرأة تتقلب على ظهرها، وعندما بكيت: بكيت فرحاً، وبكت هي قهراً، وفتح أبي الباب، تناولتني الداية من قدمي وصفعتني، وقالت لأبي : مبروك أجاك ولد"([4])..

وبعد أوّل لحظة من الولادة أخذ الطفل (المعجزة)يبحث عن حنّون والطائر "إلا أنّ لقائي بهما لم يكن سهلاً، وللحظة تساءلت: ماذا لو كانا الشيء نفسه"([5]). وحتى يجدها أخذ يحدّق في وجه أبيه وأمّه، ويختلس النظر من النافذة إلى قطعة سماوية زرقاء صافية،ويتمنّى أن يأتيه بها أحد المهنئين لقدومه.

وقد أحبّ تلك القطعة السماوية حباً عظيماً، وعندما أُبعد عن النافذة إلى الداخل المعتم بهدف جعل الغرفة أوسع بكى كثيراً حتى "أحسستُ برأسي ينفجّر، وعينيّ تلتهبان وحنجرتي تتشقق"([6]).

ومرض الطفل احتجاجاً على إدخاله إلى الجزء الداخلي من الغرفة، إلى أن تبدّد مرضه كأنّ "يد الساحر كانت قد مرّت علي، وغسلتني من شحوبي وأعادتني

([1]) إبراهيم نصر الله: طيور الحذر، ٨.

([2]) نفسه، ٨.

([3]) نفسه، ٩.

([4]) نفسه، ٩.

([5]) نفسه، ١٠.

([6]) نفسه:٢١.

إلى ما كنت عليه وأجمل"([1])، عندما قابل حنّون، ووجد نفسه في حضنها، وهي تناغيه، وتدفعه للابتسام، مع أنّه كان يفضّل أن تكلمه بدلاً من هذه الحركات.

والطفل المعجزة على عكس الأطفال يحمل رغبات الرجال وتأملاتهم في النساء، ويصدق عليه قول أبيه: "لو كان بريئاً لما نبتت له حمامة قبل الأسنان"([2])؛ فهو يتأمل جمال حنّون، ويتمنّى لمس جديلتها الحمراء، ويبادلها نظرات الحبّ، ويُشفى من لمساتها، لدرجة تجعل الأم تعتقد بأنّ الطفل والبنت يحبّان بعضهما، كما أنّه يغرق في عالم من الأسئلة، ينقله لنا ضمن مذكراته، فهو يتأمل البيوت المزروعة بعيداً، ويقول: "لا شكّ في أنّ من يسكنونها أصغر من أمي وأبي، ربمّا كانوا بحجم حنّون، وربما كانوا مثلي"([3])، أو "ربما بنوها صغيرة هكذا حتى يناموا خارجها([4]).

وبعد أن نقبل بوجود طفل (معجزة) يتحدث في المهد، وينقل ذكرياته عن رحم أمّه، ونقبل مثلما يذهب تودوروف بدخول لعبة القوانين الجديدة للطبيعة([5]). يفرض الكاتب علينا طفلاً آخر هو طفل الجارة أم خليل الذي ما زال جنيناً في رحم أمّه، ويحدّثه طفل إبراهيم كلما حملته أم خليل قريباً من بطنها:

"سمعت حركة غريبة قريبة مني، بعيدة، التفتّ، وسمعتُ صوتاً يأتيني من الداخل :-

- هي.. أنت.. كيف العالم لديك ؟
- العالم ؟ تساءلت. ما الذي تقصده بالعالم ؟

قال : الدنيا يعني ....

وأحسستُ أنّه يفهم أكثر مني"([6])

وتعقد بين الطفل المعجزة والجنين صداقة، ويدعوه للتمرّد والخروج من رحم أمّه قبل وقته ...

([1]) نفسه، ١٣.

([2]) نفسه، ١٦.

([3]) نفسه، ٢٢.

([4]) نفسه، ٢٣.

([5]) نفسه، ٥٧.

([6]) إبراهيم نصر الله: طيور الحذر، ٢١.

- "تستطيع أن تفعل ما فعلته أنا ...
- ماذا فعلت ؟ !
- أتيت قبل موعدي..
- هل هذا ممكن ؟
- ممكن ؟! نعم ممكن.. عليك أن تحاول.
- سأحاول"([1])

وفي أوّل فرصة يتمرّد الجنين على وجوده في رحم أمّه، وعلى الأشهر الثلاث الباقية لوجوده الجبري في رحمها، ويغادر جسدّ أمّه، مخاطباً الطفل المعجزة:

- أريد الآن ... أريد أبي.
- انتظر لحظة لم يعد هنا.
- أريده الآن.
- إن هبطت الآن لن تجد أحداً.
- ما الذي تعنيه ؟
- حنّون قالت إنّه لن يعود.
- سأناديه ... سيسمعني ويعود.
- لن يعود.
- أريد أن أراه ... آه.. آه ... آه ... آه."([2])

ويمتزج العجائبي بما هو غرائبي في هذه الرواية؛ إذ إن "في أعماق الفنتازيا في القصّ الحديث ثمة شكّ بخصوص العالم الذي تنتمي إليه – أهو هذا العالم أم عالم مغاير تماماً ؟"([3])، وذلك كلّه بهدف رسم الواقع لكن بريشة ذات ألوان إدراكية خاصة؛ فالطفل المعجزة يتكلّم قبل وقته، ويقول: "طار ... طار... طار ..." ([4])، كما أنّه يقاوم ضعف ساقيه، ويتحايل على نفسه، ويتجاوز قوانين طفولته ليتسلّل إلى بيت حنّون، ويزورها، ويستمتع بالنّور الذي يعشقه، فهو لا يحبّ (الحَشْرة) كما

([1])إبراهيم نصر الله : طيور الحذر، ٢١.

([2])نفسه: ٤٣-٤٤

([3]) ت. ي. ايتر: ادب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ٩.

([4]) إبراهيم نصر الله: طيور الحذر، ٥٢.

كانت تقول حنّون.

كما يسرد لأمّه وقائع حدثت قبل مولده، مثل: قصة الثعالب التي هاجمت المغارة التي كان يسكنها والده ووالدته بعد طردهما من فلسطين. كما يسرد لها قصصاً حدثت معه وهو في سن لا يسمح للأطفال عادة بالتذكّر كقصته مع البدوي الذي أراد شراءه من أمّه، بل ويواجه من أمامّه بذكرياته عن مخاض أمّه، كما واجه القابلة (أم ثريّا). قائلاً: "أعرف أنك كنت تريدين أن أموت ... كنت تدفعينني للداخل حتى أكون نفاخاً ... أنا ولد ... فهمتِ ... لست نفاخاً.

ارتعدت أم ثريا: من قال لك هذا الكلام ؟

- من قال لي ؟! أنا قلته لنفسي، أنا الذي رأيت، أنا لست أهبل.

طرقتْ صدرها، وبدأتْ تولول: جُنَّ الولد"([1])

والأمّ حالها كحال غيرها لا تعرف أتصدّقه أم تكذّبه ؟ وكل ما تملكه هو أن تسمعه يقول: "هكذا كان الوضع في بطنك ؟

- شو يعني.

- عندما كنت في بطنك كان الجوّ هكذا، لم أكن أستطيع الرؤية بوضوح"([2]).

و" رواية إبراهيم نصر الله تنهض على عملية تماهي حميمة بين الصغير والطيور؛ فهو يريد أن يصبح مثلها ويطير، ثم إنّه يسعى على امتداد الرواية لتعليم الطيور الحذر حتى لا تسقط في الفخاخ أو شباك الصيادين"([3]). وهذا التماهي يصل إلى حد الغريب العجيب الخارق، فالطفل المعجزة يتكوّن داخله من عصافير، ويقدم على المستحيل من أجل إنقاذها من الموت "رأيت القذيفة.. طرت سبقتها ... ورحت أكش العصافير من أمامها قبل أن تصل.. وانفجرت خلفنا... أنا والعصافير"([4]).

ويتسارع النفس العجائبي في نهاية الرواية إلى حد مثير يتجاوز كل معقول أو مقبول؛فالبطل يطير بعيداً مع طيوره التي تشكّله إلى جانب صور أخرى، ولا يترك للعدو إلا قميصاً غادره الجسد الطائر نحو البعيد. "وكنتُ فرحاً؛ لأنّ القذيفة التي

([1]) إبراهيم نصر الله: طيور الحذر، ٧٣.

([2]) نفسه، ٨٨.

([3]) نزيه أبو نضال : علامات على طريق الرواية في الأردن، ٨١.

([4]) إبراهيم نصر الله: طيور الحذر، ٣٣١.

ألصقتني بالأرض لم تصل لعصافيري. فرحـــاً لأنّ عــصافيري كانـــت ترتفـــع وترتفـــع ... عصافيري... عصافير أخرى لم أكن رأيتها من قبـــل، وكانـــت هنـــاك رفـــوف ســـنونو ... أيضاً.

فرحاً ... لأنّهم حين وصلوا ... لم يجدوا غير قميص في المكان"([1])

وإبراهيم نصر الله يلتقط بعدسة عجائبية صـــوراً تخييليّـــة لعـــالم غيـــر موجـــود، لكنّـــه يطبع ظلّه بقوة في عالمنا الحقيقي عبـــر خيـــالات ومـــذكرات لـــوعي الإنـــسان الفلـــسطيني الذي أُقصي عن وطنه ليعيش في المغر والمخيمات القـــذرة، وهـــذا الـــوعي المنبثـــق مـــن ذاكرة تحمل الآم خمسين سنة من الهجرة والاغتراب، بـــات يتأصـــل فـــي وعـــي المهـــاجر الفلسطيني، ليمتد حتى إلى ذكريـــات جنـــين فلـــسطيني يتجـــاوز قـــوانين عالمنـــا، ويـــؤرخ لوجوده في بطن أمّه ولذكريات مولده، ودقائق وجوده الأولى في الحياة.

ولا شكّ في أنّ إبراهيم نصر الله يمـــرّر بوســـاطة العجـــائبي نقـــداً للواقـــع الـــذي يحاصر المواطن العربي ولا سيما الفلـــسطيني، ويـــسحق آمالـــه، فالعجـــائبي ينقـــل الواقـــع بأداة غير واقعية، وذلك لا يعدم الواقع، بل يجعله الغائـــب الحاضـــر فـــي الـــنص. فـــالجنين الفلسطيني الذي يؤرخ للمأساة الفلسطينية ابتداء مـــن وجـــوده فـــي بطـــن أمـــه لا يختلـــف عن ذلك الفلسطيني الذي أُقصي عن وطنه، وعـــاش منبـــوذاً فـــي مخـــيم قـــذر، فكلاهمـــا يعيش المأساة كما أن كليهما يرفضها.

والتلويح بالرفض بوساطة العجائبي يذكّرنا بقـــصة (الحكايـــة الحقيقيـــة عـــن الولـــد الذي رفض أن...) لرشاد أبوشـــاور، وهـــي قـــصة نُـــشرت قبـــل نـــشر روايـــة (طيـــور الحذر) لإبراهيم نصر الله. في هذه القصة نصطدم بجنـــين عجـــائبي يتمتـــرس فـــي رحم أمه، ويرفض الخروج احتجاجاً على المـــوت والقتـــل الـــسجون، ويتحـــدّى أمه قائلاً: "لا تعذبي نفسك لن أخـــرج حتـــى بـــولادة قيـــصرية..."[1]. فـــالواقع العربي المهشّم بفوضى الحدود والسجون والعـــذاب يرهـــب الجنـــين، ويدفعـــه إلى الاختباء الأبـــدي فـــي رحـــم أمـــه، التـــي تتكبّـــد وزر حملـــه، وتتحمّـــل التعليقات الساخرة أينما ذهبت "غير معقول ربما تحمـــل دزينـــة فـــي داخلهـــا، إنّها شاحنة"[2]. والسّخرية التي تطارد الأمّ المثقلة بحملها العنيد

([1]) إبراهيم نصر الله: طيور الحذر، ٣٣٢.

[1] رشاد أبو شاور: الضحك في آخر الليل، ط١، كنعان للطباعة والنشر، دمشق، (د.ت)، ١١.

[2] نفسه، ١٣.

تشيع في كلّ القصة، وهي سخرية لا تنفصل عن واقع شخصيات القصة الذي لا يمكن التعبير عنه إلاّ بلغة التهكم والسخرية والمفارقة في جوّ قصصي يحسن المزج بين التنكيت التبكيت[1].

- رواية (حين تستيقظ الأحلام ١٩٩٧) لمؤنس الرّزّاز:

يقول مؤنس في آخر سطر من هذه الرّواية: "وهكذا انتهتْ كلّ الرّوايات على اختلاف مصادرها، ولم تنته الأحلام التي استيقظت. فالرّوايات عابرة وأحلام اليقظة خالدة لا نهائيّة"[2]. وهذه الأحلام تمثّل ذلك الواقع المنشود في موازاته الحزينة للواقع السّلبي المعاش، وفي سبيل رصد هذا الواقع يتصدّى مؤنس له ببنيته الخياليّة التي تُشظّي الواقع، وترسم على أنقاضه شكلاً خياليّاً، "يتمتّع بقوّة استيعاب كبرى ذات دور ثلاثيّ بالنّسبة لفهمنا للواقع بما فيه من إيضاح وارتياد وتطبيق"[3].

ولأجل أن تدخل عالم هذه الرّواية، عليك أن تخلع عالمك وقوانينه على أعتاب هذه الرّواية، وتدخل إليها مسلّمًا بقوانين العالم الذي ترسمه هذه الرّواية، وهي قوانين فانتازيّة تتجاوز الواقع بلا تحرّج أو خوف، وتقيم بدلاً منه "قوانين جديدة للطّبيعة، يمكن أن تكون الطّبيعة مفسّرة من خلالها"(٤). ومختار هو بطل هذا العالم، وهو شخصيّة غريبة تملك "بضع قدرات خارقة، وكمشة عادات غير مألوفة"(٢)، وعلى رأس تلك القدرات الخارقة قدرته على قراءة أفكار وهواجس مَن أمامه، إلى جانب قدرته على التّنبّؤ بالمستقبل أحياناً، وهما قدرتان حاول جاهدًا إخفاءهما عملاً بنصيحة أمّه التي قالتْ له يوماً: إنّ والده "قُتل؛ لأنّه رأى وسمع ما كان ينبغي أن لا يرى ولا يسمع، وأنّه أذاع السّرّ"(٣). وقد أمضى حياته إلى جانب والدته يغلق

(١) إبراهيم خليل: أقنعة الراوي، ٦٤.

(٢) مؤنس الرّزّاز: حين تستيقظ من الأحلام، ط١، مؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ١٩٩٧،١٨٧

(٣) ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ٨

(٤) تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ٥٧

(٢) مؤنس الرّزاز: حين تستيقظ الأحلام، ١٢

(٣) نفسه: ١٢

الأبواب دون الناس، ويقرأ الكتب، ويعيش في عوالم شخصيّاتها، ويمتّع نفسه من حين إلى آخر بسماع ما يفكّر به النّاس والنّظر عبر الرؤوس والجدران، ويلتقي من حين إلى آخر أعضاء شلّته، وهم: الروائيّ (ميم)، والرّوائي (هاء)، والقاصّ (سين)، والصحافي (حاء).

لكنّ حياة مختار تنقلب رأساً على عقب عندما سلّمه المحامي (فاء) صندوقاً قد تركه له والده قبل مقتله، ليجد فيه طاقيّة إخفاء مجهولة المصدر، ولعلّ لها علاقة بمقتل أبيه. وهنا تبدأ تصرّفات مختار بالتّبدّل؛ فيقبل على الحانات والخمر، ويشتري مسدّسًا بمساعدة صديقه (إبراهيم)، ويتوجّه إلى بيت زوج (هبة)، وهي جارته القديمة التي طالما عشق صوتها، وتمنّى أن يخبرها بحبّه، لكنّه عجز عن ذلك. دخل بيتها بسهولة بطاقيّة الإخفاء، وأقنعها أنّها تحلم، وأنّ ما تراه مجرّد حلم، واستمتع بسماع صوتها الذي عشقه دائمًا.

فيما بعد، أدمن مختار على عادة التّخفّي، ودخول بيت هبة ومراقبة حياتها الزوجيّة، وتتبعّ سلوكيات زوجها أملاً في أنّ مراقبته ستبشّره بفشل زواج هبة. وفي سبيل ذلك راقب الزوج بعد أن تسلّل إلى سيّارته، وضبطه في وضع مريب مع فتاة حسناء، فسارع إلى إيصال الخبر إلى هبة آملاً في سحب لبنة من بناء زواجهما تمهيداً لضعضعته وسقوطه.

ويستثمر مختار قدراته الخارقة إلى أبعد حدّ لاستنطاق الماضي، ويقرأ "اسم قاتل أبيه في ذاكرة أمّه، ويعرف أنّ المحكمة أصدرت في حقّه حكماً بالإعدام خفّف إلى السجن المؤبّد، وبعد عشرة أعوام أفرج عنه في عفو عامّ"([1])، فيقرّر أن يقتله، ويشرع في البحث عنه إلى أن يجد بيته، ولكن يجد القاتل قد غادر هذا العالم، ودخل إلى سلطنة المنام؛ حيث يفاوض سلطان المنام على مشاريع وأحلام، يرفضها سلطان المنام جميعها، ويقول: "إنّه لا يفهم في التّجارة، وإنّه يفضّل الحكايات على بيع الأراضي"([2]). فعاد القاتل، وقال: "سيدي، نبتز الأغنياء بالكوابيس"([3])، فرفض

([1]) مؤنس الرّزّاز: حين تستيقظ الأحلام، ٧١

([2]) نفسه: ٧٤

([3]) نفسه: ٧٤.

سلطان النّوم هذا العرض، وكرّر قائلاً: "إنّــه يحــبّ الحكايــات"([1])، عنــدها عــاد القاتــل إلى عالم اليقظة خالي الوفاض ليجد مختــاراً فــي انتظــاره مــشهراً مــسدّسه، ولــم يبــد القاتل خوفًا، بل راح يحدّثه عن تجارته، فهو "يتــاجر هــذه الأيّــام بــالوجوه. تجــارة تــدرّ ذهباً. كثير من الناس يريدون تغيير وجــوههم حتــى أنّــه فــتح ســوق خــردة"([2])، وهــو يتهيّأ للتجارة بالرّؤوس؛ "فتجارة الوجوه صارت موضــة قديمــة، الكــلّ يعمــل بهــا. لكــنّ تجارة الرؤوس الأمريكان يعملون عليها فــي حقــل هندســة الجينــات"([3]). وســرعان مــا تطاير رأس القاتل إلــى عــشرات الــشظايا، وتنــاثرت منــه آلاف الــصور والأصــوات والمرايا.

ويعود مختار ليتجاوز عالم اليقظة إلى عــالم النّــوم بعــد أن غــطّ فــي نــوم عميــق ليلقى صديقه سلطان النوم الذي قابلــه متهلــل الأســارير، وأخــذ يعــرض عليــه أشــجار حديقته؛ وكانت أشجار الحزن أغربها على الإطــلاق؛ "فثمارهــا دمــوع، وأوراقهــا جــراح دامية حمــراء، وأغــصانها شــروخ وتــصدّعات"([4]). وفــي أثنــاء ذلــك وجــد أعــوان السّلطان منام هبة التي كانت تغطّ في نوم عميق، وتتــرك مختــار يتحــرّق شــوقًا لحبّهــا، فيجد فرصة حبّها ولقائها فقــط فــي مملكــة النــوم؛ إذ إنّ ســلطان النــوم ســيحقّق لهــا "الخوارق التي لا تجعلها ترغب في اليقظة"([5])، ويرسلها إلى عالم المغامرات.

وفي هذا العالم يجدان (مختار وهبة) كلّ مــا هــو غريــب، فيغوصــان فــي أجــواف السّمك إلى أعماق المحيطات، ويــزوران أكثــر حــدائق الأحــلام فتنــة، ويحلّقــان فــوق السّحب، ويصعدان إلى القمر، ويشربان من عــصير العــشق الــساخن، ويتلصّــصان علــى أحلام النّاس. وتتواصل اللقاءات الــسريّة بينهمــا فــي ســلطنة النــوم، ويــصبح حبهمــا جارفاً إلى درجة أنّهما أخذا يتناولان الحبوب المنوّمــة فــي النّهــار كــي يتــسلّلا هــاربين إلى سلطنة النوم حيث يسعدان بارتشاف الحبّ والمغامرة إلــى أن يُحرمــا مــن متعــة هــذا اللقاء بعد أن يضبط الزوج هبة تغازل مختاراً في نومهــا، فيلقــي بــالحبوب المنوّمــة فــي المرحاض، ويمنعها من متعة الدّخول إلى سلطنة النّوم.

([1])مؤنس الرزاز: حين تستيقظ الأحلام، ٧٤.

([2]) نفسه: ٧٨.

([3]) نفسه: ٧٩.

([4])نفسه: ٨٨.

([5]) نفسه: ٩٠.

الزّوج المراوغ بات يلهو بأعصاب الزوجة، ويوهمهـا بإصـابته بـداء الـدخان الـسامّ الذي يسمونه أعراض مرض حرب الخليج، ويوهمها بتقبّلـه لفكـرة وجـود أشـباح وجـن لكي تحدثه عن وجود مختار، "فهو يحبّ الأشباح والجـان، فمعظمهـا طيّبـة وفـي خدمـة البشر"(١). أمّا الزوجة التي لا تقل (دهـاء)، فباتـت توهمـه بـضعف ذاكرتـه وتـداعي معلوماته.

أمام هذا الوضع، توجّه مختار إلى سلطنة النوم مفـراً ومـلاذاً، لكنّـه وجـد "الجميـع ينام،سلطان النوم نـائم، الأشـجار الغريبـة تـشخر، أشـجار الـذهول وأشـجار الحـزن وأشجار الدهشة وأشجار اللقـاء وأشـجار الفـراق وأشـجار الـشهوة"(٢). أمّـا سـلطان الطرب، فيعزف أرق الأنغام، فيقرّر مختار أن يذهب إلى سـلطان النّـوم وهـو فـي حالـة اليقظة لإيقاظ سلطان النّوم على ما في ذلك مـن خطـر شـديد؛ "فمنـذ فجـر التـاريخ لـم يحدث أن دخل شخص صاح مـستيقظ سـلطنة النـوم"(٣)، فقـد "كانـت الـشمس مطفـأة، وعيون الكائنات مغمضة، وعـصور النهـضة واليقظـة ترسـل شـخيراً يزعـزع أركـان القلب"(٤). أمّا سلطان النوم المبجّل، فيرفل في نعاسه الذي يدفعـه إليـه إحـساسه الـشديد بقمع التكنولوجيا لعالمه، فيقول مختار، وكأنّـه اختـار أمنيـة بطريقـة عـشوائيّة: "أتمنـى لقاءً هادئاً مع الزوج.. أقصد زوج هبة، لقاء حضاريًّا، تـضمن فيـه عـدم خروجـه عـن طوره"(٥).

كما تتحقّق الأمنيات في ألف ليلة وليلة إثر قـول المـارد شـبيك لبيك عبدك بين يديك.. سـمعاً وطاعـة تتحقّـق أمنيـة مختـار، ويلقـى الزوج في حافة الحلم والحقيقة، ويجد زوجًا هادئاً يناقـشه حـول علاقتـه مع زوجته،ويعرض عليه صفقة تتلخّص في الـسماح لـه بـسماع صـوت زوجته مقابل مساعدته في إقناع سلطان النـوم باسـتثمار عالمـه ، وتحويلـه إلى ديزني لاند. يصدم مختار من هذه الصفقة، أمّا سلطان النّوم، فإنّه

(١) مؤنس الرّزّاز: حين تستيقظ من الأحلام، ١٤٨.

(٢) نفسه: ١١٤.

(٣) نفسه: ١٥١.

(٤) نفسه: ١٥٣.

(٥) نفسه: ١٥٧.

"يرفض تخلّي سلطنته عن هويّتها وثقافتها وفاعليّتها التي ميّزتها عبر التاريخ"([1])، ويقرّر بحزم طلاق هبة وزوجها، وأن تستمر العلاقة بينهما وبين مختار، ويؤمّن لهما جناحًا مستقلاً في قصره ليعيشا فيه. أمر الزوج فخيّره بين أمرين: "إمّا العودة إلى عالم اليقظة ومنع دخوله إلى سلطنة النوم إلى الأبد، أو أن يحكم عليه بالإقامة الجبريّة المؤبّدة في وادي الكوابيس الواقع ضمن حدود سلطنة النوم"([2]).

وفي زيارات مختار وهبة لعالم الحقيقة يشتريان لأمّه هديّة، وماذا تكون؟ تكون سحابة، وذلك ليس غريباً في عالم يتحقّق فيه المستحيل، وتتداعى فيه الحقائق، وتستيقظ فيه الأحلام، وتكون الكلمة الأولى والأخيرة لسلطان النوم. ويخفق رجال زوج هبة في قتل مختار وهبة، وإنّما يغرقون في نوم طويل، ويبقى الزوج يطارد أيقاظاً في حالة النوم، وهو خارج عالمهم تماماً، فأنّى يكون هذا اللقاء؟ لعلّه لا يكون إلا في عوالم مؤنس التي تفرز كلّ ما هو عجيب وغريب، وتتدثّر بأستار الفنتازيا، وتوظّف معطيات الأحلام والشطحات، وتتبنّى عجائب الحكايات، مثل: سلطان النوم، وطاقية الإخفاء، وتحقيق الأمنيات.

وقد استطاع مؤنس الرزّاز من خلال بنية السرّد العجائبي أن يشير بأصابع الاتهام إلى ذلك العالم الذي نعيشه بما فيه من متناقضات ورعب وخوف يحطّم الإنسان، ويستلب وجوده، ويغرقه في عالم من التيه والحيرة، كما استطاع أن ينزع القناع البرّاق عن تلك الوجوه المشوّهة التي تغير هويّتها في كلّ لحظة، وتتردّى في عالم الجريمة والدّماء، وتتيه بفخر في ثيابها البيضاء وحياتها الرّغيدة المترفة. وقد أبقى مؤنس الرزاز نصّه السرديّ مفتوحًا على أسئلة كان من الأحرى أن يجيب عنها، مثل: لماذا قتل والده؟ ومن أين أتى بطاقيّة الإخفاء؟ وما سبب خوف الأمّ من الملكات الخارقة التي يملكها مختار؟ وماذا حدث لإبراهيم المنافق؟

كما أنّ مؤنس الرزاز قد جعل شخصيات عالمه العجائبي وأماكنها رموزاً واضحة في إزاء عالمنا الحقيقي. فمن هو سلطان النوم الذي يغرق في سبات في عالمه ذي الحضارة العريقة؟ ومن هو زوج هبه الفاسد الذي يحمل التكنولوجيا، ويريد أن يحوّل سلطنة النوم إلى ديزني لاند؟ ومن هما مختار وهبة الضعيفان اللذان يهربان من

([1]) مؤنس الرزاز: حين تستيقظ الأحلام، ١٧٧.

([2]) نفسه: ١٧٨.

واقعهما المرير، ويستمتعان في عالم الأحلام؟ إنّ إجابة هذه الأسئلة وترتيبها في إزاء الواقع يجعل عالم الخيال صورةً أخرى عن العالم الحقيقي، تلتقطها عين الفنّان المبدع الذي يعيد انتاج الواقع بغير مادته الحقيقية.

- رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة ١٩٩٧) لمؤنس الرزّاز:

الواقع أغرب من الخيال على حد تعبير الكاتب الروسي ديستويفيكي، وهو أشد غرابة في أدب مؤنس الرزاز الذي يخلق واقعاً تخيلياً يعادل الواقع الذي يحياه، ويعبّر عنه بآلية الغرابة والعجب والأحلام. ويكفي مؤنس "التأمّل في الوقائع والحوادث الكبرى والصغرى حتى يرسم الصورة المركبة للواقع وللمستقبل أيضاً"([١]). ولكي يفهم القارئ هذا الواقع عليه التواطؤ مع مؤنس والدخول في اللعبة الفنية، وتجاوز قوانين عالمه الحقيقي والانزلاق في قوانين عالم مؤنس في (سلطان النوم وزرقاء اليمامة).

وعالم هذه الرواية هو عالم يقدّم "سياحة في عالم النوّم"([٢]) الذي يحكمه سلطان النّوم، وهو عالم لا حدود ولا سدود ولا حواجز ولا متاريس فيه، بل يتداخل فيه الليل في النّهار، والحلم في الواقع، والذاكرة والعقل([٣])، وتحتل مدينة الضاد موقع القلب في هذا العالم.

ويصف الراوي مدينة الضاد وصفاً يشعرنا بما فيها من عجيب وغريب؛ فكلّ سكانها خارقون للعادة، فهي "عالم الناس الخارقين"([٤])، وهي ليست ذات موقع على الخريطة شأنها في ذلك شأن عالم الجن والعفاريت، وعالم الموسيقى.

وأوّل شخصيات عالم الضاد شخصية (علاء الدين) الذي استدعاه المؤلف من ألف ليلة وليلة، ولعلاء الدين هذا قدرة لا تصدق، فهو يملك عينين توقعان النساء في عشقهما، وتحوزان على إعجاب وثقة الرجال، وهو يملك هاتين العينين بسبب أمنية

([١]) عمر شبانة : مؤنس الرزّاز- قراءة أوّلية في حياته ورواياته، عمّان، ع ٩٢، عمّان ٢٠٠٣، ٩.

([٢]) طراد الكبيسي: قراءات نصّية في روايات أردنية، ٩٤.

([٣]) مؤنس الرزّاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٩٧، (٧-٨).

([٤]) نفسه: ٢١.

تمنّتها أمّه التي قالت، وهي على فراش الموت: "تمنيت ولداً ذا عينين سوداوين، يجثو البشر والشجر والحجر من أجل سوادهما، وقد أُستجيب لي"([1]).

وعندما ينقطع ضوء الكهرباء في بيته، يسرع إلى المصباح السحري الذي تركته أمّه له قبل موتها، ويعالجه، ويخرج منه المارد قائلاً جملته المعهودة: "شبيّك لبيّك عبدك بين يديك، اطلب أمنية واحدة فقط ... أحققها لك !"([2])، فيطلب علاء الدين أن يخلّصه من سحر عينيه "حوّلني إن كنت ساحراً حقيقياً إلى إنسان عادي طبيعي، وصادر سِحْرَ عينيّ السوداوين"([3]).

ويستيقظ علاء الدين في اليوم التالي ليجد نفسه إنساناً عادياً لا يتمتّع بما كان يتمتّع به من قدرة على الإغراء والإعجاب، وأصبح إنساناً شاذاً بين خارقين، فنبذه الكلّ ليجد نفسه حبيس غرفته رقم (٩) في مستشفى (الضاد).

أمّا في مدينة الضاد، فيعيش (روميو) الخارق الذي يملك القوة على ترويض هوج الرياح([4])، ويذهب كعادته إلى موعد غرامي مع (جولييت) التي تتأخّر في الحضور، بعد أن يرى قبيلة من العجاج فرسانها من الرمال تمرّ أمامه كالومض، فيغضب ويقرّر الانتحار، ويطلق على رأسه الرصاص، ولكن يقتصر تأثير طلقته على تعطيل حاسة السّمع في الجانب الأيمن من الرأس.

وتنضم إلى الخوارق حسناء الشاطرة التي تعتقد أنّها بواسطة طاقية الإخفاء تستطيع العيش مع الرجل الذي تعشقه (بئر الأسرار) دون أن يشعر بوجودها، بل تستطيع أن تنام إلى جانبه، وأن تقبّله، وأن تراقب كلّ حركاته وسكناته([5])، وتحاول حسناء بواسطة الطاقية ذاتها أن تخلّص علاء الدين من حجزه في المستشفى، وتكاد تنجح لولا أنّ موظفة المستشفى تكتشف ذلك؛ لأنّ طاقية الإخفاء المزعومة لم تملك القدرة العجائبية المأمولة فيها([6]).

([1])مؤنس الرزاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ١٥.

([2]) نفسه: ١٨.

([3]) نفسه: ١٨.

([4]) نفسه، ٢٥.

([5]) نفسه: ٣٢ .

([6]) نفسه: ٣٦.

وعندما يلتقي (روميو) ثانية (بجولييت) يزعم أنه سينقل نهر المسيسبي ليتدفقّ في الصحراء لينشأ على حافتيه شاطئ ورصيف (كورنيش)، ولكنه ينقل عوضاً عن ذلك البحر الميت([1]).

فيما بعد نتعرف على الشخصية (م) "ولعلّه اختصار اسم مؤنس" ([2])؛ وهذه الشخصية تتعرف على (بئر الأسرار) الذي يملك هو الآخر ملكة خارقة تجعل كلّ من يراه، حتى لو لم يكن يعرفه، يسارع إلى إطلاعه على أسراره، والبوح له بها، وهو يكره هذه الملكة "إنّني لا أسعى إلى سماع أسرارهم، ولا أرغب في الإصغاء إلى فضائحهم، لكنّهم يبحثون عني في الشوارع" ([3]).

وفي عالم الضاد يتقوقع الدكتور نور الدين في بيته مع نباتاته العجيبة، ومع أنّ وجود الكائنات فوق الطبيعية من ثوابت الأدب الغرائبي والعجائبي([4])، إلا أنّ مؤنس يغالي في رسم هذه الفوق طبيعية للنباتات، فهذه نبتة تتنبّه من مرقدها إذا مرّت بها امرأة، وهذه نبتة أخرى اسمها العاشقة العمياء عمرها قرن من الزمان، وهذه نبتة مزهرة تهاجم حاسة الشمّ عندما تشمّ اسماها الدكتور نور الأجنبي طاردة الروائح ، وأخرى إذا أنصت إليها الإنسان بإمعان سمعها تردّد كلمة انسوني([5]). ولا يلبث هذا العالم النباتي العجيب أن يتعرّض لعاصفةٍ آتية من الصحراء هدفها ترويع السكان، فيحاول الدكتور نور الدين أن ينقذ نباتاته العجيبة، ولكنّها في حركة كابوسيه تنقلب ضدّه في صراع حول "غنيمة الهواء في الغرفة"([6])، وترفع أذرعها النباتية، وتلّوح بقبضاتها وتنهال على رأس راعيها نور الدين بالضرب".

ويستدعي مؤنس زرقاء اليمامة من أساطير العرب، وهي نموذج عجائبي قادر على أن يعرف أسرار الناس، وأن يتنبأ بما يفكرون به، فضلاً عن قدرتها المعهودة على إبصار الأشياء ورؤيتها مهما كانت بعيدة ، كما يذكر المسعودي في مروج الذهب ، وابن

([1]) نفسه: ٤١.

([2]) إبراهيم خليل: السّرد الغرائبي في روايات مؤنس الرزّاز : سلطان النوم نموذجاً، ٧.

([3]) مؤنس الرزاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ٥٢.

([4]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ٤٤-٤٥.

([5]) مؤنس الرزاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ٥٨- ٦٣.

([6]) نفسه: ٦٠.

سعيد في نشوة الطرب من أخبار جاهلية العرب. وتصحبنا زرقاء في رحلة في العالم الداخلي لشخص من أصل يهودي بعينين زرقاوين، ولسيدة أمريكية تحتفظ برماد زوجها المحترق في زجاجة صغيرة.

ويتوقف الراوي عن سَرْد الحوادث تاركاً الحرية لفريق سينمائي للعب فيما يمكن أن نعدّه تصويراً لفيلم متخيّل عن معركة غير حقيقية تخوضها مدينة الخوارق (الضاد) ضدّ العجاج العاصف، الذي يرصده كإشارة واضحة لعاصفة الصحراء التي أدّت إلى تدمير المدينة وحضارتها بعد نصف قرنٍ من البناء.

ويجسّر مؤنس بين هذا الواقع الحالم والعالم الحقيقي برصد فضاءات مكانية حقيقية، مثل: بيروت، عمّان وبغداد، ومكتبة أسامة، وكشك (أبو علي)، وإن حافظ على خصوصية عالمه اللاواقعي.

ويفرز هذا العالم شخصية سرحان الذي يتجسّس على زرقاء اليمامة التي تدرك خفايا بئر الأسرار، ويكشف أسرارهم، وسرعان ما تحاصر الشرطة بئر الأسرار. "أطلق بئر الأسرار ساقيه للريح، والأسرار والفضائح تتدفق منه كأنها نهر فاض بقوة وعنف لا هوادة فيها. وما هي إلاّ لحظات على انتشار النبأ، حتى كان الذين ناشدوا بئر الأسرار أن يصغي إلى أسرارهم في السابق... يطاردونه، بعضهم يلملم الصّور والأوراق وأشرطة التسجيل، وبعضهم يشهر سلاحه"([1]).

وتصبح زرقاء اليمامة الهدف الجديد لأصحاب الأسرار المكشوفة؛ لذا يتدخل سلطان النوم، ويحاول إقناعها بمرافقته إلى مملكته العلوية، متوسلاً بكلام المحبيّن لذلك "لأنني أحبّك سوف أنقلك إلى سلطنتي لتأمين حمايتك"([2]).

ويبذل سلطان النوم جهده ليسعد زرقاء اليمامة، وينسيها عالمها السابق، وعندما يهبها في أمنية يحققها لها على الفور تختار العودة إلى مسقط رأسها: "أحبّ أن أقطف لك زهرة كلّ صباح، وأهديها لك، وأحقق لك أمنية واحدة كل يوم فما هي أمنيتك ؟ قالت: أن أعود إلى مسقط رأسي"([3]).

وتغادر زرقاء اليمامة سلطنة النّوم، وتعود إلى مسقط رأسها (عالم الضاد) لتجد

([1]) مؤنس الرزّاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ١٠٠.

([2]) نفسه: ١٥٤.

([3]) نفسه، ١١٤.

أنّ كلّ شيء أصبح غارقاً في الفوضى، وأنّ السرقة طالت الرؤوس والوجوه([1]). وأنّ الناس فقدوا قدرتهم على الدهشة، وغدا كلّ شيء عادياً "الهروب والسرقة والفساد"([2]).

ولا شكّ في أنّ هذه الصور من الفساد والسرقة هي التي سهّلت الطّريق للعدو (عجاج الصحراء) لتحقيق أهدافه في عالم الضاد الذي يرمز به للوطن العربي، "بدليل ذكره للحدود غير مرّة، واستخدامه للكلمات المتداولة: الخليج الثائر والمحيط الهادر، وتركيزه على الصحراء والتصحّر"([3]).

وسليمان التوحيدي هو الذي يملك تفسيراً لسرقة الوجوه؛ فتتخذه زرقاء اليمامة ملاذاً، ليزرعها بعد ذلك في الخذلان، ويسلمها إلى الهروب عندما يقول: "هل تذكرين المارد المحبوس في القمقم منذ ألف عام، وكيف كان يتحرّق شوقاً للتحرّر من قمقمه ؟ لقد صار القمقم هو الملاذ"([4]). وسليمان هذا مزيجٌ عجائبيٌ من أبي حيان التوحيدي الذي أحرق مخطوطاته كلّها ومهيار الدمشقي الذي قتل محبوبته من شدة الغيرة. وعندما وجدت زرقاء مسقط رأسها على هذا النحو تقرّر العودة إلى سلطنة النّوم.

ومنذ دخولها إلى هذا العالم، الذي لا يُدخل إلا بشرط النّوم، يتكئ السّرد العجائبي على أسلوب المذكرات؛ وهذه المذكرات تضاعف الحسّ من النفس العجائبي في السّرد، فسلطان النّوم أوّلاً يتجسّس على أحلامها، ثم يمنعها عاماً كاملاً هي وسلمان التوحيدي من النّوم، ثم يسلّط عليها الكوابيس، وبعد صراع طويل تكتشف أنّ سلطان النّوم لم يخرجها من القمقم – قمقم العفريت- إلاّ ليحشرها في آخر متسع من المحيط الهادر إلى حشرجة الخليج الثائر"([5]).

أخيراً يخلو وجه زرقاء اليمامة لسلطان النّوم بعد أن يؤثر سليمان التوحيدي الابتعاد بسبب الكوابيس التي يسلطها سلطان النوم عليه، ويتوجه سلطان النوم ومهيار الدمشقي وسليمان التوحيدي وبئر الأسرار إلى زرقاء اليمامة التي تتزوج أخيراً

([1]) مؤنس الرزاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ١١٦.

([2]) نفسه: ١١٧.

([3]) إبراهيم خليل: السرد الغرائبي في روايات مؤنس الرزاز : سلطان النوم نموذجاً، ١٩.

([4]) مؤنس الرزّاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ١٢١.

([5]) نفسه: ١٢٩.

من سلطان النوم،"وبهذا الــزواج تتجلّــى المأســاة التــي تخــضع زرقــاء اليمامــة رمــز الوطنيّة والذكاء لسلطان النوم رمز الاستكانة اللامبالاة"([1]).

وبزواج زرقاء اليمامة من ســلطان النــوم تفــسد الحيــاة فــي مدينــة الــضاد بــسبب شرطها "أريد للبشر أن يحققوا الأحلام والأمنيات والرغبــات التــي تحــرمهم دنيــا اليقظــة من تحقيقها،ولو في المنام على الأقل يعني: أريــد أن تتحــوّل أحلامهــم إلــى واقــع ، أن تــصبح واقعيــة لا غرابــة فيهــا ولا معقــول"([2])، ويــشعر الجميــع بالحــصار بــسبب كوابيسهم، ويتهمون السلطنة بتلويث الأحلام([3])، ويقــرّر النــاس أن يُــضربوا عــن النــوم، مؤكدين على إخفاق زوجة الــسلطان – زرقــاء– فــي تعــديل سياســات زوجهــا الــذي يتدخّل قائلاً: "الإضراب الطويل عن النّوم يدفع بالناس نحو الجنون"([4]).

وتعدّل زرقاء شرطها، وتــصادر الأحــلام لا النّــوم، ولكــنّ الوضــع يــزداد ســوءاً. وتصبح حياة الناس بلا طعــم ولا لــون ولا رائحــة. وتُعقــد المــؤتمرات لدراســة هــذه الظاهرة : ظاهرة النّوم بلا رؤى.

وكانت النتيجة كارثة؛ إذ أصبح النّــاس ينقلــون رغبــاتهم المكبوتــة وشــهواتهم إلــى العلن. وبدلاً من أن يتكفّل النّوم بإشباع هــذه النــزوات والرغبــات عــن طريــق الأحــلام كما يقول فرويد، طفت النّزوات على السطح، وأصــبحت مــن مــشاغل اليقظــة، وغرقــت مدينة الضاد في حروب طاحنة وفوضى وقتل، "وسال الدم حتى جلّل الرّكب"([5]).

أمّا زرقاء اليمامة، فتطعم نفسها لليــأس، وتغــرق فــي عــالم البــؤس، وتتحــول إلــى عجوز مشلولة، وتلجأ إلى جارها الــشيخ عبــد الــرحيم ذلــك الرجــل الــذي وقــف إلــى جانبها عندما حذّرت قومها من الكوارث التي تنتظــرهم؛ "كــان هــذا الــشيخ مــن أعظــم الناس في عيني زرقاء اليمامة، وكــان رأس مــا عظّمــه فــي عينهــا صــغر الــدنيا فــي عينيه، وقد لاحظت أنه يفضّل الحديث بلغة العيون على لغة اللسان"([6]).

([1]) طراد الكبيسي: قراءات نصيّة في روايات أردنية، ٩٥.

([2]) مؤنس الرزّاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ١٥٤.

([3]) نفسه: ١٦١.

([4]) نفسه: ١٦٣.

([5]) نفسه: ١٦٧.

([6]) نفسه: ١٩٤.

فزرقاء اليمامة رمز لوطنية مشلولة، لكنّها تحمل نبرة الأمل، وسلطان النوم رمز التخاذل والاستكانة يموت، ويتسلّم من بعده سلطان آخر أشدّ تخاذلاً يقال: إنّه ابنه "فقد رحل الرجل إلى دار الحق، وبايع ابنه سلطان نوم جديد"([1]).

وهذا المبنى العجائبي الذي يشكّل بنائية هذه الرواية، على الرغم من نجاحه في تقديم بنية واقعية مغلفة بأستار عجائبية، "لا يخلو من بعض الثغرات، مثل: إغفال ذكر مصير نور الدين وعالمه النباتي، وحسناء الشاطرة، وبئر الأسرار، والراوي (م) وسرحان سرحان. إلى جانب أنّ إفراط المؤلف في حشو روايته بالغرائب يحول دون التقاط العناصر الفكرية والذهنية التي يحاول إيصالها إلى القارئ، أي أنّ خلو الرواية من مشاهد عادية أفسد على القارئ سلامة التلقي([2]).

- رواية (المقامة الرملية ١٩٩٨) لهاشم غرايبة:

تسأل إحدى شخصيات هذه الرواية: "الشكل أهم من المضمون عندك... المبنى أهمّ من المعنى ؟"([3]). هاشم غرايبة في هذه الرواية المغرقة في التجريب عبر حجمها الكبير لا يجيب عن السؤال، ولكنّه يقدّم رواية تحفل بالشكل، وتتجاوز بناءات لسانية ولغوية وسردية لتبني بناءات بديلة، وتوظّف السردية العجائبية في سبيل تكسير قوالب المألوف والواقع، وبناء عوالم عجيبة تخالف الواقع، لكنّها تحمل شيئاً من سماته. المقامة الرملية تتدثر بشكل المقامة من حيث الراوي، وتداخل المروي المؤلف وغرائبية المروي –المسرود، "وإنعاماً في التحايل على الفضاء – المكان– جاء وصف المقامة بالرملية فصار الاسم (المقامة الرملية)، وجاءت هذه التسمية موفقّه إلى حد بعيد في رسم حركة البشر على مساحة النص بهذه الصورة "([4])، "كما أنّ المكان المتحول رملياً جاء معادلاً لحركة البشر فيه حيث زعامات تنهض ، وتنشأ زعامات أخرى

([1]) مؤنس الرزاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ١٩٦.

([2]) إبراهيم خليل: السّرد الغرائبي في روايات مؤنس الرزّاز : سلطان النوم نموذجاً، ٢٠.

([3]) هاشم غرايبة: المقامة الرملية، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٩٨، ٢٠٨.

([4]) حكمت نوايسة ، الرمل أحد أبطال النص الساعي إلى نقض التاريخ، الرأي، عمّان، ع ١٠٥٦٨، ٣/ ٩/ ١٩٩٩.

بملامح أشبه ما تكون بالأسطورة"([1]). (فالمقامة الرملية) حديث شجي، لكنه وعر وعسير على اهتزاز الأمكنة، وتداخل الأزمنة وتحاورها... فالماضي يفتضّ الحاضر، والحاضر يلج في الماضي ويوجهه، والحاضر يختمر في الماضي وينصهر في أصالته"([2]). وكلّ ذلك عبر علاقات غرائبية عجائبية "فشعورك بهذا القلق الوجودي الذي يتجدّد باستمرار مثيراً تساؤلات قلقة وملتبسة تتصاعد من أعماق الإنسان. هذا الإنسان يقع في حيرة قاتلة أمام اتساع الكون وامتداده الزماني والمكان"([3]).

الخميس بن الأحوص أو بشر الخير أو بشر الحافي هو بطل هذه الرحلة العجيبة، استيقظ على هامة تطارد ثأر أبيه؛فجعل هذا الثأر مركز حياته، كان بطلاً رغم أنفه في كل مغامراته، وفي النهاية عاد يحمل الديّة بدل الثأر؛ وهذه الدية أصبحت فيما بعد سبب ثرائه وإجلاله وزواجه بالشيماء ابنة شيخ القبيلة.. عاش بين الصدفة والقرارات المتسرعة، وبهما قهر خصومه وأصبح سيداً في الصحراء بصورة عجائبية. وبقي "هائجاً ثائراً لم يستطع ما حوله كشف كنهه، ولم يستطع أحد تحديد هدفه في الحياة، فهو رسالة مبهمة ينشد الثريا غير آبه بما يدور حوله على الأرض"([4]). منذ البداية يُولد البطل بطريقة عجائبية وفي أجواء عجائبية؛قوة ما تستحضر كلّ الفانين والأموات والصغار والكبار والذكور والإناث، وتبعثهم أحياء([5]). ومن جوف حنظلة يولد الأحوص بعد أن تنفلق الحنظلة عن جنينها الآدمي([6]).الذي عاش ثلاث حيوات،ولم يعرف نفسه،ولقد بقيت له اثنتان ليجرب([7])،على عكس كلّ البشر الذين لا يملكون إلاّ حياة واحدة. يعيش أبداً على الخط الفاصل بين الحقيقة والخيال،بين الكابوس أو الحلم،وكثيراً ما يتجاوز هذا الخط . ويغرق في عالمه

([1])حكمت نوايسة ، الرمل أحد أبطال النص الساعي إلى نقض التاريخ، الرأي، عمّان، ع ١٠٥٦٨، ٣/ ٩/ ١٩٩٩

([2]) حسين جمعة: نص على نص (المقامة الرملية)، أفكار، ع ١٣٧، عمّان، ١٩٩٣، ٤٣.

([3]) نفسه: ٤٣.

([4]) حكمت نوايسة: الرمل، أحد أبطال النص الساعي إلى نقض التاريخ، ع١٠٥٨٦، ١٩٩٩/٩/٣.

([5]) هاشم غرايبة: المقامة الرّمليّة، ١٧.

([6]) نفسه: ١٩.

([7]) نفسه: ١٩.

العجائبي الذي رسمه هاشم غرايبة باحتراف خاص، وأدوات سردية تنهل من الأسطورة والخرافة والتراث. ومن قلبها يخرج طائر الهامة الأسطوري الذي يعتقد العرب بأنّه طائر يخرج من هامة القتيل، ويظلّ يبحث عن الثأر ويصيح : الثأر الثأر، ولا يصمت حتى يرتوي من دم القاتل. وفي ذلك الشاعر قال ذو الأصبع العدواني :-

يا عمرو إلاّ تدعْ شتمي ومنقصتي أضربك حتى تقول الهامة اسقوني.

هذا الطائر الأسطوري يحاصر بطل الرواية، ويحط قريباً منه أينما ذهب، ويطالبه بالثأر لوالده الذي مات مغدوراً على يديّ عشيق أمّه([1])، لتبدأ رحلة الثأر وتتغشّى بالمستحيل في رسم دربها.

البطل يتجاوز الأرض، ويبحث عن أمّه في السماوات العلى، ليذرع "درب التبّانة ذهاباً وإياباً في طول السماء وعرضها"([2]) يبحث عن أمّه، يسأل النجوم عنها بعد أن تحوّلت إلى نجمة، ويستعين بحجشة (فدعوس) في ذرع السماء ذهاباً وإياباً. وهذا التّحوّل الأسطوريّ ذو دلالات رمزية وأسطورية خاصة، تشي بتلك العلاقة بين المرأة وبين مسخها لكوكب يسكن السماء أبد الدهر.

وكثيراً ما تتسلّل الأشباح إلى عالم الأحوص، وترشده إلى الطريق عندما يضيع في الصحراء، وتخيّره بين السيادة أو التبعية. "يأتي الصدع كقرع الحديد يقول صوت يشبه صوت الشيخ شامخ الرّملي : "امض يا بني، إن كنت سيّدًا فاتّجه يسارًا، وإن كنت تبعًا فاتّجه يمينًا، ثم اختصر كلّ أثرٍ، ولم تَبقَ حولي إلاّ العتمة"([3]). وفي زمنٍ آخر من حياته يتزوّج من نساء الجن([4])، ويشق قلب عدّوه ليجده صخراً لا مضغة، فيجعل منه قلادة يعلقها حول رقبته([5]). ويرتبط البطل في هذه الرواية بعلاقاتٍ متداخلة وعجيبة مع شخصيات الرواية، وهي شخصيات ليست من بناء الخيال المحض ، بل كثيراً ما نعرف هذه الشخصيات التي مرّت بذاكرتنا المنطوقة أو المكتوبة

([1]) هاشم غرايبة: المقامة الرملية، ٣٧.

([2]) نفسه: ٢٩.

([3]) نفسه: ٣٥.

([4]) نفسه: ٥٣.

([5]) نفسه: ٦٩.

بين طيّات كتب التاريخ والأساطير والـدين والأدب([1]). وهـذه الشخـصيات تعـيش حيـاةً عجائبية؛ حيث تنتقل جميعها بعد الموت لتعيش حيـاةً هادئـة فـي كهـفٍ فـي الـصحراء، إلى أن يأتي البطل الأحوص، ويقتحم هذا الكهف([2]).

وهاشم غرايبة في روايته المقامة الرملية لا يكتـب فقـط تاريخـاً افتراضـياً لأمـةٍ عربيّة، بل يكتب تاريخاً افتراضياً عجائبيـاً؛ فالـصحراء فـي تاريخـه تتعـرّض لاحـتلال من قبل مخلوقاتٍ غريبة جلـدها جلـد ثعبـان يـسميها (الأزارجـة)، وهـؤلاء الأزارجـة "عيونهم شقٌ من الأسفل إلـى الأعلـى، وآذانهـم عريـضة وطويلـة... يفتـرش واحـدهم أذناً، ويتغطى بالأخرى. حين يصبح الصباح يلف أذنيـه حـول وجهـه ورأسـه، فتتكـشف عورته الخنثى، ويستتر وجهه الـشائه، ويمـضي فـي الأرض يعيـث فـساداً وتنكـيلاً ... فيبقر بطون الحوامل، ويأكل ما بها مـن أجنّـة"([3]). وأهـل الـصحراء يخـضعون بـذلٍ لأولئك (الأزارجة) الذين يقتلونهم ويأكلون أحـشاءهم، وهـذه المخلوقـات تـذكر بالعجيـب الغريب جداً عند تودوروف حيث "تُروى أحـداث فـوق طبيعيـة دون تقـديمها علـى هـذا النحو، فالمتلقي المضمر لهذه الحكايات مفـروضٌ أنـه لا يعـرف المنـاطق التـي تجـري بها الأحداث، وبالتالي لا داعي لديه لوضعها موضـع الـشكّ"([4]). ويتجـاوز البطـل ذلـك العالم، ويقفز عبر الزمن ليدخل إلى زمنٍ يسمّيه (البر الآخـر)، وهـو زمـنٌ لاحـقٌ علـى زمنه، حيث لا حسب ولا نسب، والانحـلال فـي كـلّ مكان،والنـساء حاسـرات الوجـوه، بملابس شبه عارية، يتأبّطن أذرع الرجال([5]).

وتختم هذه الرواية بحدث عجائبي آخـر؛ فالبطـل يعـود مـرةً أخـرى إلـى جـوف حنظلته التي ولدتـه ولادة خرافيـة، ويخلّـف لنـا عالمـاً روائيـاً يؤسـس نفـسه علـى (التناصات) التي تنهل مـن لغـة القـرآن الكـريم والحـديث النبـوي الـشريف والـسير والملاحم والشعر الجاهلي وأحاديث الرواة، والزجـل، والـشعر الحـرّ والـشعر الخليلـي، وتسير بعجلة السرد إلى الأمام بناءات حدثية مليئة بالأزمات والانفراجات، وتتوسّل

([1]) حكمت نوايسة: الرّمل أحد أبطال النّص الساعي إلى نقض التّاريخ، ع١٠٥٨٦، ١٩٩٩/٩/٣.

([2]) هاشم غرايبة: المقامة الرمليّة، ٩٢.

([3]) نفسه: ١٦٧.

([4]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ٦٥.

([5]) نفسه: ٢٣٤.

بالاستشهاد الشعري والنثري لملء الكثير من الفجوات في البنية الفضائيّة المكانيّة والزّمانيّة للشّخوص، وهذا الاستشهاد "يمنح النص قيمةً تنميقيةً وجماليةً، ويرفع المجهول إلى رتبة المعروف، كلّ ما يحدث يمكن ارجاعه إلى نموذج ثقافي أيّ إلى الماضي حسب تعبير كليطو"([1]). فيقدّم لنا شكلاً جديداً يحتال بمظهره ويجعل المضمون عرضةً للضياع والتبدّد؛ فنحن أمام صانع خارق للكلمات، لكنّه كثيراً ما يضيع المضمون، ويترك لنا عبء البحث عنه دون عونٍ، "ويهرب بعيداً مع نصه عن مواجهةِ الراهن مواجهةً عنيفة، ويقتصر على تلميحات محيرة يمكن أن تُستخرج من النص الغائب"([2]).

- رواية (القرميّة ١٩٩٩) لسميحة خريس:

في رواية القرميّة للرّوائيّة سميحة خريس يتداخل عالما الواقع والخيال حتّى ليصعب الفصل بينهما في كثير من المواضع، وفي رأي نبيلة إبراهيم "التّداخل الشّديد بين عالم الواقع وعالم الخيال يكمن في كونهما معاً يعزفان معاً على وتر واحد هو حلم الشّعب"([3])، هذا الحلم الذي ترصده الرّواية هو حلم الوحدة العربيّة الكبرى، والتّحرّر من الاحتلال التّركي. وعلى الرّغم من واقعيّة البنية الأساسيّة للرّواية، إلاّ أنّها تنهض فيما بعد على أكتاف السّرد العجائبيّ الذي يُغني الحدث، ويعمّق الإحساس به، ويهبه وقعًا خاصًّا ابتداءً من الحكيم الذي يملك قوّة عجائبيّة تجعل الأشباح تهرب مرعوبة منه، ودون سبب يسكن الكهف وحيدًا لسنوات، وتطارده النّساء رغبة في أن يبارك أجنّتها بما يملك من قوّة خارقة تمهّد لولادة فارس([4])،ويبقى الحكيم أسير كهف "هذا بعلم الله يبغي له معجزة"([5]) إلى أن تحدث. فبعض الباعة المتجوّلين في صحراء البدو يعودون وهم يحملون طفلاً صغيراً ، ويقسمون على أنّهم قد وجدوه في قشور بيضة صقر ضخمة. وفي هذه القصّة إحالة واضحة إلى أسطورة

([1]) عبد الفتّاح كيليطو: الأدب والغرابة -دراسات بنيوية في الأدب العربي، ٧٧ .

([2]) حسين جمعة: نص على نص (المقامة الرملية)، ٤٤.

([3]) نبيلة إبراهيم: خصوصيّات الإبداع الشعبي، ٧٥.

([4]) سميحة خريس: القرميّة، ط١، منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ١٩٩٩، ١٠.

([5]) نفسه: ١٠.

العنقاء؛ ذلك الطّائر الأسطورة الذي لا وجود له ذو البيضة الضّخمة التي تفقس عن فرخ صغير، لكنّها هذه المرّة تفقس عن طفل آدميّ، وهذه الولادة سيكون لها توظيفها الدّلالي الأسطوريّ والرمزيّ؛ فالطّفل المولود سيكون كالعنقاء، وهي كما تقول الأسطورة تعيش وحيدة لمدّة خمسة قرون، ثمّ تحرق نفسها، ومن رمادها تنشأ دودة تصبح فيما بعد العنقاء الوحيدة في العالم، وهكذا دواليك([1]).

والطّفل الأسطوريّ له كرامة خاصّة؛ فطوال الطّريق إلى المضارب ظلّلته ومن معه غمامة، وعندما نزل في أوّل قبيلة، أمطرتهم الغيمة. عجائبيّة هذا الحدث تتعالق بشكل واضح مع كرامات الأنبياء والصّالحين. وفي القبيلة تتجدّد الكرامات؛ فالطّفل يرضع من معظم نساء القبيلة، فقد "درّت أثداء كانت قد جفّت زمنًا"([2]). ويعيش الطّفل ربيبًا للحكيم الذي يغدق عليه حبّه ولطفه، ويسمّيه (عقاب). وتتجدّد كرامات عقاب مرّة أخرى، ففي إحدى المرّات تتعسّر ولادة إحدى نساء القبيلة، وتعجز (الدّاية) عن مساعدة الأمّ، فجأة يتسلّل عقاب حيث تلد المرأة، ويمرّر كفّه اللّيّنة على بطنها، فتشتدّ تقلّصاته،وتلد المرأة سريعًا بعد لمساته السّحريّة([3]). وعند هذا الحدث يظهر حدث غريب؛ فالمرأة تضع أنثى، ثمّ تموت، وترفض الرّضيعة كلّ المرضعات، ولا تقبل إلا بحليب غزالة كانت تربّيها إحدى نساء القبيلة، فتنمو الطّفلة على حليب الغزالة كما أرضعت الغزالة قبل ذلك حيّ بن يقظان([4])وسيف بن ذي يزن الحميري.

ويكبر الصبيّان عقاب ومزنة "رضيعة الغزالة"([5]) ، ويتحابّان ويتزوّجان. في أثناء ذلك تندلع الثّورة العربيّة الكبرى في الحجاز ، وسرعان ما تمتدّ أذرعها في كلّ الجزيرة العربيّة وبلاد الشّام ، ويشارك أبناء القبيلة ومعهم عقاب في هذه الثورة المقدّسة. وهذه الأجواء الثّوريّة تولّد أجواء فنتازيّة تلقي على السّرد رداءً عجائبيـاً. فـ(عليا) ، وهي إحدى نساء القبيلة عند زيارتها لمدينة البتراء تصبح ذات قدرة خارقة تجعلها تنفتح

([1]) علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ٤٤.

([2]) سميحة خريس: القرميّة، ١٧.

([3]) نفسه: ٢٩.

([4]) ابن طفيل: حيّ بن يقظان، ١٢٧-١٢٩.

([5]) سميحة خريس: القرميّة، ٣٠.

على الأزمان، وتتجاوز عـصرها، لتختـرق حـائط الزّمـان، وتجـد نفـسها فـي أجـواء تاريخيّة قديمة؛ حيث الملك النّبطـي (الحـارث) يقـف فـي ملابـسه المزركـشة، ويـسمع شكوى شعبه الذي يقول: "يا حارث، عطـشنا، جعنـا، ومملكـة يهـوذا يرفعـون الـسّيف، فهل نرفعه؟"([1])، فيدعوهم الملك إلى القتال والصّمود وعـدم الرّكـوع، أمّـا ابنـة الحـارث الجميلة، فتجعل من نفسها عروسًا لمن يبقر الـصّخور، ويـستولد منهـا المـاء، "أمـا مـن رجل يضرب الأرض، فتخرج ماء؟ أكـون لـه حبيبتـه وحليلـة.. أمنحـه نـور وجهـي وشوق جسدي، أما من رجل"([2]). ومن يضع نصب عينيـه الظّـروف التـي كـان يعانيهـا العرب في تلك الفترة إلى جانـب أطمـاع اليهـود التـي بـدأت تُفتـضح، يعـرف أيّ أداء سرديّ استدعى هذا الزّمن وهذا الموقف بالذّات في أجواء الرّواية.

في مكان آخر من الرواية يتجـاوز الحكـيم الزّمـان والمكـان، فيكـون فـي الباديـة الأردنيّة، وفي الوقت نفسه يتجسّد للمقاتلين ولعقاب فـي القـرب مـن نهـر الأردنّ، يتقـدّم طيفه، ويقول: "في النّهر القادم من الشّمال تعمّد المسيح، ومـا زالـت خطايـا البـشر ترتـع في بحيرة الموت"([3])، ثمّ يعود ليختزل ذاته، ويختفـي فـي العـدم مـرّة أخـرى متجـاوزًا عنصري المكان والزمـان، وملغيـاً كـلّ قوانينهمـا الـصّارمة الثابتـة. وهـذا التجـاوز العجائبي يتجاوز كذلك نواميس السّماء؛ فعقاب المـريض، تفتّحـت أمامـه أبـواب الـسّماء، ورأى هناك كهفًا مذهبًا يرعاه النبيّان موسى وهـارون الـذي يحمـل ملامـح الحكـيم، ثـمّ نزلت روح القدس مثل حمامة، واغترف من مـاء طهـور، وآراق قطرتـه الـصّافية فـوق رأس عقاب فابترد([4]). هذا الحدث العجـائبيّ وغيـره مـن أحـداث الرّوايـة قـد اسـتفاد بشكل واضح من التراث الأسطوري والرّمزي والـشعبي، كمـا أنّـه أفـرد فـي سـرديّته الكثير من مفردات القرآن الكـريم والإنجيـل. ففـي ولادة مزنـة لطفلهـا تعيـد سـميحة خريس بناء هذا السّرد في ضوء الـسّرد القرآنـي لـولادة المـسيح ابـن مـريم. الدّايـة تهمس في أذنها قائلة: "لا تحزني قد جعل ربّك تحتك سريّا"([5])، ثمّ تخرج من ردنها

([1]) سميحة خريس: القرمية، ٥٢.

([2]) نفسه: ٥٢.

([3]) نفسه: ١٦٠.

([4]) نفسه: ١٦٤-١٦٥.

([5]) تناص مع الآية الكريمة "فناداها من تحتها ألاّ تحزني قد جعل ربّك تحتك سريّا" سورة مريم، الآية (٢٤).

شمروخ نخل، وتلقّمها بعض حبّاته، فتتناول حبّات التمر ذات الفعل السّحري.

كما أنّ التمرّد ذو دلالة رمزيّة ميثولوجيّة؛ فالنّخل شجرة مقدّسة عند المصريّين والبابليّين والفينيقيّين وعرب الجاهلية، وفي العقائد الشّعبيّة أن النخلة عمّة بني آدم([1])، وببركة هذه الثمرة تشعر مزنة بقرب قدوم مولودها. تستدير الدّاية، وتقول لها: "تلدين بدون أحد معك، ما تكلمين إنس ولا طير ولا جانّ، تطعمين الرّطب لحين ما تتكحّل عيونك بشوفته،أبيض الوجه والجبين، وجهه قنديل، مشقوق الصدر مطهر الصدر من كلّ سواد وعيب، حامل الأمانة أبد الدّهر"([2]). وتلد مزنة طفلها، لتنهي سميحة بهذه الولادة ملحمتها الوطنيّة العجائبيّة التي توظّف فيها معطيات اللاواقع واللاممكن جنباً إلى جنب مع واقع الثورة العربيّة الكبرى في سبيل رصد أحداثها وفق رؤية خاصّة، تضطلع موهبة سميحة خريس في الإفصاح عنها.

-رواية (خشخاش ٢٠٠٠) لسميحة خريس:

" نحن لا نستطيع كتابة رواية ما لم يكن لدينا الإحساس بالواقع"([3])، وهذا الإحساس يُعبرّ عنه بأنماط عديدة ومختلفة، ولعلّ أبرز هذه الأنماط هو نمط توظيف الخيال المجنّح في العمل؛ "إذ إنّ تقديم الخيال يولّد تأثيراً خاصاً. يفرح بعض القراء، ويكتئب آخرون؛ لأنّ ذلك يقتضي ضبطاً إضافياً بسبب غرابة طريقته أو مادة موضوعة"([4]). "ورواية خشخاش تقوم على استثمار تقنيات روائية حداثية قد باتتْ معنية بإيجاد ذائقة جديدة للأدب تنهل من الفنتازيا والأساطير والمخزون النفسي للذاكرة الجمعية للإنسانية"([5]).

والرواية في خطها العام تقوم على حدث رئيس تمثّل بشراء البطلة الساردة لعدد من نباتات الزينة الخضراء، ومن ثم حصلت على نبتة ذات زهرة ليلكية هدية مجانية

([1]) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٤٠.

([2]) سميحة خريس: القرميّة، ٢٠٦.

([3]) ماجد السامرائي: تجليات الحداثة قراءة في الإبداع العربي المعاصر، ١٣٥.

([4]) إ. م. فورستر : أركان الرواية، ٨٢.

([5]) رفقة دودين: رواية النص وتوظيف العجائبي – خشخاش أنموذجاً، ١٤٣.

من المحل،قدّمها عامل المحل؛ فكان أن وضعتها ربّة المنزل على أحد نوافذ البيت، ونسيت أمرها، بل أهملتها لأيام. وحتى الآن سارت الأحداث وَفْق مألوف قوانين الطبيعة، ولكن الحدث سرعان ما يتوتر عندما انبعث ضوء أخضر حاد من قلب النبتة، واستطالتْ أوراقها، وافترشت مساحة مضاعفة في الفضاء، ثم انبثق من قلب الزهرة امرأة عارية صغيرة "لم يتجاوز حجمها كف يد مقبوضة"([1]). "وهذا التصوير العجائبي يلتقي مع المخزون الموروث للحكايات الشعبية حيث الشخوص بأحجام صغيرة كعقلة الإصبع وقبضة اليد ونص نصيص"([2]).

وتحار الراوية الساردة في تصديق ما ترى، وتتساءل: إن كان ما تراه مجرد خداع للحواس، وعليها أن تقرّر حسب قول تودوروف "إمّا أنّ الأمر يتعلقّ بخداع الحواس، وناتج عن الخيال فتبقى قوانين العالم على حالتها، وإمّا أنّ الحدث وقع حقاً، فهو جزء مدمج في الواقع، غير أنّ هذا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا"([3]). وتقرّر الراوية الساردة أن ما تراه حقيقة، وليس خيالاً "فليس منطقياً أن تخونني عيناي وأذناي معاً"([4]). وهذا الحدث العجائبي – أيّ مولد امرأة من زهرة – يمكّن الإنسانية من الرؤيا بشكل جديد؛ من رؤية أشياء أخرى، الرؤية القديمة تموت أو تتهمّش، والإنسان يكتشف عالماً جديداً([5])، والتعجّب يولّد حيوية تستولي على الإنسان عندما يعجز عن إدراك دوافع الأشياء أو كيفية التأثير فيها([6]). فتعتقد الساردة أنّ "أوهام الكتابة التي خاصمتني زمناً، تتجسّد بمثل هذه القسوة الجهنميّة"([7]).

وتمزج سميحة خريس بفنيّة نادرة ما بين الواقع والحدث العجائبي ولعبة الإيهام ؛ فهي توهمنا أولاً بوجودّ "مسافة بين المؤلفة والراوي من خلال غيرة الراوية من المؤلفة

([1]) سميحة خريس: خشخاش، ط1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ٢٠٠٠، ١٨.

([2]) رفقة دودين: رواية النص وتوظيف العجائبي خشخاش أنموذجاً، ١٤٥.

([3]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ٤٤.

([4]) سميحة خريس: خشخاش، ١٩.

([5]) المصطفى الشاذلي: إشكالية تلقي العجائبي، آفاق مجلة اتحاد كتّاب المغرب، ع ٥٥، الرباط، ١٩٩٤، ص ٥٧.

([6]) نفسه: ٥٨.

([7]) سميحة خريس: خشخاش، ١٨.

التي بث التلفزيون لقاءً معها، تحدثت فيه عن روايتها شجرة النمور"([1])، ثم توهمنا بأنها غير قادرة على كتابة رواية إلاّ "من خلال هذه المرأة التي تسعفها في رصد الاعترافات تباعًا؛ وهي الاعترافات الضرورية للتخلّص من ذلك الخوف والعتمة اللذين مورسا تجاهها"([2]). ويتوالى تجلّي المرأة الزهرة في حياة الراوية؛ فهي "ما عادت جسداً عارياً بحجم الكف، بل أصبحت امرأة مكتملة"([3]) تتشكّل على هيئة حورية ماء، كالتي ألفناها في الموروث الحكائي والأسطوري والخيال الشعبي، تعيش في البحار وتفتن البّحارة، إذ "إنّ أهم عالم حظي بالقدر الأكبر من إبداعات الخيال الشعبي كان عالم البحار"([4])، والحوريات أبرز أساطير هذه العوالم. وعند الأقوام السلافية، تغدو الفتاة التي تغرق جنية ماء([5]). والعلاقة بين الماء والقمر والمرأة معروفة في الميثولوجيا، وهذا هو سرّ اعتقاد الناس منذ قديم الزمن وحتى يومنا هذا بحوريات الماء أو جنيّات البحر. وكانت الإلهة الكنعانية أشيرة زوجة إيل، تمشي على وجه البحر، وطرفها الأسفل جسم سمَكة غائص في الماء، وأما طرفها الأعلى، ففتاة بارعة الجمال، ومثلها أفروديت([6]) التي خرجت من زبد البحر، وأخذت ترقص على الأمواج. ولهذا كانت معظم معابدها على شواطئ البحر"([7]). "والانتماء إلى الماء موضوع يتواتر ذكره في العديد من الأساطير القديمة"([8]).

وكعادة الأساطير خرجت الحورية إلى اليابسة لتبحث عن حبيبها الآدمي، وهي مستعدة لخسارة صوتها مقابل الحصول عليه. وعندما سبحت عارية واعترفت له بوجود نصفها السمكي، اتهمها الكلّ بالجنون، ولم يسجلوا الأمر في التقرير؛ لأنّهم

([1]) حكمت النوايسة: سميحة خريس في رواية خشخاش، أفكار، ع ١٥١، عمّان، ٢٠٠١، ٤٠.

([2]) نفسه: ٤٠.

([3]) سميحة خريس: خشخاش، ٣١.

([4]) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، ١١٥.

([5]) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ١٣٤.

([6]) نظر: ه. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٦٥-٧٩

([7]) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ١٣٥.

([8]) نفسه: ١٣٦.

خافوا أن يتهموا بالجنون([1]). وتستمر هذه الحورية في تجلياتها التحولية أو المسخية إن جاز التعبير فهي في حين تكون سحلية مربوطة بسلسلة، وهي في حين آخر تكون قادرة على مطّ أذنيها على "شكل حبل طويل مرعب ... وهي تضحك"([2]). والسّاردة أمام كلّ هذا تشعر بالارتباك "انتظري ... تربكينني، أعني، أنت مرة سحلية، مرة سمكة، كيف أصفك، أحتاج إلى صفات"([3]). وماذا يكون جواب الحورية، تحاول أن تدخل اللعبة، لعبة العجائبي، وتدفع الراوية إلى الظنّ أنّها ليست إلاّ مجرد نقطة أو خط قلم، وليست شيئاً حقيقياً "أنتِ لم تسألي نفسك، أليس محتملاً أنك مجرد نقطة أو خط من قلم؟ أليس محتملاً أنك مثلي، وأنّ هناك روائياً يلعب فينا نحن الاثنتين، كخيطين بين أنامله، يحركهما وراء الستارة، وما نحن إلا ظّل كلماته ... أنا وأنتِ"([4]).

والحورية تتغلغل في حياة الساردة، وتحوّل عالمها الرتيب العادي إلى عالم مختلفٍ وقلق،تتناوشه الأحلام الفنتازيا والخيالات المتكئة على الموروث الإنساني الحكائي الأسطوري، وتتداخل فيه العوالم بشكل استثنائي؛ فالحورية قادرة على النفاذ إلى عالم أحلام الساردة، والتجسّس على أحلامها بالطيران، كما أنها قادرة على الخروج من جسدها، والحلول في جسد قطة سوداء، تذكر برعب حكايات الجان، أو بعقيدة التناسخ عند الهندوس. وهذا ليس غريباً عن السّرد العجائبي؛ إذ يرى محمد أركون أنّ للبعد العجائبي وظيفة معرفية بارزة مرتبطة بالوعي العقائدي([5])، كما أنّ الحوريّة قادرة على الاحتجاب عن عيون النّاس على الرغم من أنّها تقف بينهم، وتشارك الحورية السّاردة في أخص خصوصيتها، تشاركها طقسها السحري، طقس التطهر بالماء والبكاء، لماذا ؟ لأنّ الطّفلة أفزعتها عيون ذئب في الظّلام، واغتصبتْ منها قبلة، تطير إلى الحمام، لتمارس بكاءها، وتطهرها بالماء. والماء استعمل لأغراض دينية وسحرية ، وبالنظر لأهميته كمنظّف أصبح رمزاً للتطهير أيضاً من الخطايا والأنجاس

([1]) سميحة خريس: خشخاش، (٥٦-٥٧).

([2]) نفسه: ٥٩.

([3]) نفسه: ٥٨.

([4]) سميحة خريس: خشخاش، ٨٥.

([5]) المصطفى الشاذلي: إشكالية تلقي العجائبي، ٥٩.

والدنس، ويتخذ الماء بعدًا تطهيريّا ميتافيزيقيّا إلى جانب فاعليّته الفيزيقيّة كمطهّر أو منظّف([1]). وعلى الرّغم من هذه المحنة والتّدنيس؛ فالسّاردة مازالت تحلم بمؤول لغرائزها في مسارها الطبيعي، ويفهم هذا الحلم ضمن أطره الأسطورية. تقول البطلة: "أقصد أن أتحوّل تلك اللحظة إلى رمّانة يشقّها الوجد، فتسيل عسلاً، أنفرط كرمانة وأفيض"([2]). وفي موضع آخر تقول: "لا يتسنّى لمثلك أن تدرك معنى نضج الرمّان، أن ينفرط، لأنك في إعجابك تخافين"([3])، ولاستثمار الرمّان في هذه المقاطع السّردية وظيفة محملة بالدلالات الرمزية الغرائزية التي تتدفقّ من أسطورة الرمان؛ فالرمّان من الأشجار التي قدّسها الساميون([4])، وكانت الإلهة الإغريقية ديميتر غالباً ما تظهر مع الرمّان أو الخشخاش أو كليهما. وكلاهما أحمر بلون الدم([5])، والرمّان كان فاكهة الحبّ([6]). وأسطورة الرمّان تقودنا نحو معاني الخصوبة وحفظ النوع واستمرارية الحياة بكلّ رموزها وطقوسها وتجّلياتها، بل إنّ هذا الجو الأسطوري الخصوبي ينسحب أيضاً على الحورية التي تتنقّل عارية في بيت الساردة مذكرّة إيانا بتماثيل فينوس العارية، التي تكشف جسدها، ولا سيما عضو التأنيث "الأمر الذي يورث انطباعاً بأنّ الرموز الجنسية كانت موضع تقديس وعبادة، ليس انطلاقاً من مفهوم الإثارة بل رمز للخصوبة والتكاثر"([7]).

ويسيطر الجوّ الكابوسي على بعض الأحداث، فالسّاردة تعود إلى البحث عن المكان الذي اشترت منه النباتات، لكن لا أثر لذلك المكان، بل لا أثر للرجل الذي اشترت منه النباتات،وهذا الجو الكابوسي يمتدّ إلى النبتة ذاتها، فهي نبات لا تموت بذوره، وهو قادر على تجديد دورة حياته في أيّ مكانٍ جديد، وإعادة إنتاج الحوريات والرّعب في مكانٍ آخر. وعندما تقرر الساردة أن تضع حداً للرعب الذي تعيشه ، وتمزّق

(1) علي الشّوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ١٣٩.

(2) سميحة خريس: خشخاش، ٧٩.

(3) نفسه: ٨٠.

(4) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٤٠.

(5) نفسه: ٦٧؛ وانظر: غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ١١٧-١٢٩.

(6) سميحة خريس: خشخاش، ٦٩.

(7) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ١٠.

مسّودة الرواية، وتتخلّص من الحورية العجيبة، تزور أحد المعارض لتجد لوحةً رسمها فنان لنفسه بريشته، والرجل هو ذاته الذي أهداها نبتة الخشخاش. الكابوس يسيطر على حياة السّاردة، فلا تجد أمامها إلا الهرب للإفلات من كابوس اللحظة. "سأركض حتى آخر الصفحات. سأجتاز الغلاف وأختفي، سأنتهي من هذه الرواية، سأنتهي"([1]).

وبعد، فإنّ رواية خشخاش رواية جديرة بالدراسة، فهي تعمل على استعادة الدهشة وفتنة القصّ والسّرد، وترتاد في سبيل ذلك عوالم غير طبيعية ولا واقعية، وتوظّف ما أمكنها من الموروث الأسطوري والعقائدي والحكائي، وتَمْتَحُ من العوالم النفسية الخفية للإنسان والوعي الجمعي له، وتعيد تشكيل موضوعها في بناء سردي عجائبي يكسر المتوقّعِ، ويخالف المألوف، ويقيم عالماً خاصاً له ذا أجواء دلالية ورمزية وإيحائية.

وفي مقابل الأعمال الرّوائيّة التي تعتمد بكاملها على السّرد العجائبيّ، نجد الكثير من الأعمال الرّوائيّة التي تنتفع من معطيات هذا السّرد في أجزاء من متنها. فهذه الرّوايات وإن لم تبنَ على هذا النوع من السّرد، إلاّ أنّها أحسنت استخدامه في بعض الأحداث التي تتجاوز العادي والمعقول من الأحداث. ففي رواية (الضحك) لغالب هلسا المنشورة في عام ١٩٧٠ يروي بطل الرواية حادثة عجيبة، فبعد أن سقطت سيّارة مسرعة في النيل، وعجزت الشرطة عن انتشالها، بقيت غارقة في قاع النيل، وفيها الشاب الذي كان يقودها ومعه فتاة مجهولة. وهذا الحدث رافقته الكثير من الأحداث العجيبة؛ فقد تحوّل الشاب والفتاة إلى كائنات بين ميّتة وحيّة في الوقت ذاته تمارس حياتها في قاع النيل، وتستأنف تصرفاتها الجنسيّة التي كانت تمارسها قبل الموت. فقد قال أحد الغطّاسين الذين حاولوا انتشال السيّارة دون فائدة: إنّه "شاهد المرأة عارية كما ولدتها أمّها، وهي تلقي برأسها ذي الشعر الأسود الطويل الناعم على كتف الشاب، بينما تستقر يد الشاب على ثديها، وعندما نقر الغطّاس شبّاك السيارة بأصبعه، نظرت إليه نظرة جانبيّة دون أن تحرّك رأسها، ثمّ غمزت له بعينيها، وقال آخر: إنّ الفتاة حين رأته أخذت تقوم بحركات بذيئة،ودعته للدخول، وكاد يستجيب لولا أنّ الله أنقذه في آخر لحظة، فنجا بجلده. وادعى مراكبي أنّه بينما كان يجدّف بمركبه في ساعة متأخّرة من الليل، سمع صوت الفتاة تغنّي أغنية

([1]) سميحة خريس: خشخاش، ١٠٧.

أمّ كلثوم الأخيرة، وأقسم أنّ صوتها أجمل من صوت أم كلثوم ذاتها. وغطّاس آخر قال: إنّه شاهد الفتاة تجلس غاضبة، ورأسها ملقى على مسند كرسي مسند السيّارة،وإنّ الشاب كان يقبّل يديها ويستعطفها، وهي ترفض أن تردّ عليه"([1]).

وغالب هلسا في روايته هذه يدمج بين حبيبته وبين الأمّ الكونيّة الأولى، ويماهي بين الحقيقة والخيال في صورة غاية في التّفرّد؛ فهو يرفع حبيبته إلى مراتب الآلهة، ويعدّها أمّاً كونيّة ذات قوى أسطوريّة وامتداد خصب، فيناجيها قائلاً: "نادية! الأم الأولى التي ألقت رأسها على جبال لبنان، مدّت ساقيها على سلسلة الجبال الشرقيّة تداعب أصابع قدمها الصحاري الميّتة، ومدّت ساقها الأخرى على جبل الجليل والقدس لتطلّ على صحراء سيناء. من ذلك الشوق الهائل بين فخديها اندفعت مياه الأردن، تروي العطش، وتنشئ الحياة في ذلك الانحدار الرهيب"([2]).

ومن السهل أن يدرك المرء أنَّ غالب هلسا قد انتزع هذه الصورة الخياليّة لحبيبته من النسيج الأسطوري للمرأة وللوجود ولبدء الخليقة.

فمنذ الخليقة سادت المرأة، وذلك في فترة موغلة في القدم من عمر الحضارة الإنسانيّة؛ لما لها من قدرة على الخصب والإنجاب والحمل والولادة والإرضاع([3]). فقد ظنّ الإنسان الأوّل أنّ المرأة هي الخالق الأعظم لهذا الكون ، وأنّها هي مصدر الخصب والعطاء والتّجدّد، ورأى في أعضائها التناسليّة رمزًا للبقاء والحبّ والعطاء . وكثيرًا ما ترد صورة عشتار البابليّة واقفة بكلّ جمال الأمومة، مسندة ثدييها بكفّيها في وضع بذل وعطاء([4]). وفي سومر كانت الإلهة (نمو) أصل الكون وأمّ الجيل الأوّل من الآلهة، وقد تخيّل السومريون امتدادها البدئي كمياه أولى تملأ حيّز المكان قبل بدء الزمان، ثمّ أنجبت هذه الأم الأولى أوّل كتلة متمايزة من الماء، وهي كتلة السّماء والأرض ملتصقتين في جبل بدئي تغمره المياه من كلّ جانب([5]). وفي النصوص اليونانيّة القديمة كانت (جيا) هي الأمّ الكونيّة التي تجتمع عندها كلّ خصائص الألوهيّة في تركيب واحد،

([1]) غالب هلسا: الضحك، ط٢، دار المصير، بيروت، ١٩٨١، ٥٠.

([2]) نفسه: ١٢٧.

([3]) انظر: فراس السوّاح، لغز عشتار، ٣١-٤١.

([4]) انظر: نفسه، ٥٢.

([5]) انظر: فراس السوّاح، لغز عشتار، ٥٣.

ويمتدّ سلطانها فوق كلّ مظاهر الوجود، وهــي سـيّدة خـصب الطّبيعــة وتكــاثر الحيــوان والإنسان وربّة الفصول المتعاقبة والكواكب([1]).

والحبيبة نادية فــي "جـسدها الغــامض المستــسلم العنيــف يخبّــئ خــداع غانيــات قصر،وغموض الكاهنات العاهرات في المعابد المقدّسة، فــي أحـشائها فــي مكــان فـضّي فــي جـسدها يكمــن ســرّ الأمّهــات التــي [اللــواتي] تحبــل الأرض مــن خـصوبتهنّ وشبقهن"([2]). وهذه الصّورة للحبيبــة تحيلنــا مباشــرة إلــى الفكــرة الأسـطورية للجـنس التي ترى في الجنس سلوكًا مقدّسًــا وقبــسًا إلهيّــا يــربط الإنــسان بالمــستوى النّــوراني الأسمى. ففي الفعل الجنسيّ، يتجاوز الإنــسان شــرطه الزمــاني والمكــاني ليــدخل فــي حال هو أقرب ما يكون إلى الآن الأبــدي، فينطلــق مــن ذاتــه المعزولــة ليتجـسّد بقــوّة كونيّة تسري في الوجود الحيّ([3]). وهذا الفهــم الخــاص للجــنس يــسوّغ البغــاء المقــدّس الذي كان شائعاً في حضارات الــشرق القديمــة؛ فالبغــاء المقــدّس هــو ممارســة الجــنس بين أطراف لا يجمعهم رابط شخصي، ولا تحــرّكهم دوافــع محــدّدة، بــل هــو ممارســة جنسيّة مكرّسة لمنبع الطاقة الكونيّة ،مستسلمة له، منفعلة بــه، ذائبــة فيــه([4]). وهــذا كلّــه يفسّر ارتباط أسماء الآلهة أمثال عشتار بصفة البغي، ويفــسّر كــذلك مقاربــة بطــل روايــة غالب هلسا بين حبيبته وبين بغايــا المعابــد المقدّســة وصــولاً إلــى رفعهــا إلــى مرتبــة الآلهة، وتبريرًا لسلوكها الجنسي خارج نطاق الزوجية. فغالــب هلــسا يحــاول علــى مــا يبدو أن يعتق شخصيّاته من نير سقوطها الأخلاقــي وانحرافهــا الجنــسي بإســباغ الرمــوز المقدّسة عليها وصولا لتضليل القارئ، وإيهامه بقدســيّة الــدنس؛ ليكــسب بــذلك تعــاطف المتلقي مع شخصياته التي ترفل في الفساد والرذيلة.

وفي أعمال أردنيّة أخرى يوظّــف الرّوائــي الــسّرديّة العجائبيّــة بأسلوب غير مباشر. ففي روايــة (بيــت الأســرار) لهاشــم غرايبــة يوطئ الراوي لقصة (ست الحــسن بنــت البيــك)([5]) بــسرد عجــائبي أسطوري. وهذه التوطئة تكون بسردٍ موازٍ لسرد الرواية ، لكنّه

([1])انظر: فراس السوّاح، لغز عشتار، ٥٧.

([2]) غالب هلسا: الضحك، ١٢٨.

([3]) انظر: فراس السوّاح، لغز عشتار، ١٧٧.

([4]) نفسه: ١٨١.

([5]) صدرت الطبعة الأولى لهذه الرواية عام ١٩٨٣.

لا يتقاطع مع هذا السّرد، ولا يدخل بشكل مباشر في أجوائه. ولعلّ هذا النوع من السرد العجائبي الموازي لسرد الرواية يغدق على العمل ظلالاً عجائبيّة تجسّد عذابات الشخصيّات، وتصوّر أحلامهم وخيالاتهم دون أن تقتحم واقعيّة حياتهم، ودون أن تزوّر قوانينها وعلاقاتها الطبيعيّة، ودون أن تحاول أن تقتحم العجائبي بأعذارها التقليديّة، مثل: المصادفة وتأثير المخدّرات وخداع الحواس والحيل([1]). والأسطورة الموازية لنصّ الرّواية هي أسطورة تحكي قصّة ابنة الغول التي يوصد أبوها الغول دونها الأبواب، ويحجبها عن العالم، وهذه قد تكون "إيماءة إلى الصراع بين الأجيال أو بين الآباء والأبناء كما صوّرته الرواية ممثلاً في أسرة البيك"([2]).

والغول كائن خرافي يحضر في كثير من أساطير وخرافات الشعوب، ولكنّه ذو وقع خاصّ في الأساطير والخرافات العربيّة. والغول اسم لكلّ شيء من الجنّ يعرض للسُّفار، ويتلوّن في ضروب الصور والثياب ذكراً كان أو أنثى، وغالبا ما يكون الغول أنثى، وإذا لم تتغوّل لتفتن السفار سمّيت السعلاة. ويتسم الغول في مزاعم العامّة التي جمعها الجاحظ بجملة من الخصائص تميّزها عن الإنس؛ فعيناها مشقوقتان بالطول لا بالعرض، أما رجلاها، فرجلا حمار، وقد تتصوّر للسابلة إذا توحّدوا في الفيافي والقفر في أحسن صورة تستهويهم وتضلّهم، وقد توقد لهم ناراً بالليل للعبث بهم، وهي التي يسمّيها العرب نار الغيلان والسعالى([3]). وقد أورد المسعودي في كتابه (مروج الذهب) أحاديث طويلة عن الغول والسعالى([4])، كما أورد القزويني أحاديث مشابهة عنها في موسوعته (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات)([5]).

وتذكر الأسطورة الموازية لرواية (بيت الأسرار) إنّ الغول قد عاش مع ابنته الجميلة في قلعة يستعصي دخولها على أحد . في كلّ ليلة يعود إليها حاملاً في يده شجرة ، وعلى كتفه بقرة ، وعلى ظهره كيس طحين ، يوقد ناراً عظيمة ، ويشوي ويخبز ويأكل

([1]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ١٦٧.

([2]) نبيل حدّاد: الرّواية في الأردن –فضاءات ومرتكزات، ١٨.

([3]) الجاحظ: الحيوان، ٢٢١/٦-٢٢٢.

([4]) المسعودي: مروج الذهب، ٢٩٢/٢-٢٩٤.

([5]) القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ٣٩٢-٣٩٣.

وينام(1). أمّا ابنته الجميلة الرّقيقة، فغذاؤها الغزلان الطلّ، وهي لذلك صافية كالبلور، تشف عمّا وراءها لدرجة أنّ الرّائي لا يراها إلاّ إذا أغمض عينيه، وأيقظ حواسه(2).

صادقت النحلة ابنة الغول، فحُبستْ ذات يوم خلف الباب السابع المحرّم فتحه على ابنة الغول، وتحدّتْ ابنة الغول أمر والدها، وفتحتْ الباب، حيث وجدت الرّبيع ورجلاً مثيرًا للفتنة قدّم لها الهدايا، وعلّمها أن تغزل الصوف، وخبّأها في مكان أمين بعيدًا عن عيني الغول الذي خرج يبحث عنها في اليوم التالي، لكنّه لم يجد لها أيّ أثر(3).

وفي موازاة هذا السّرد العجائبي تسرد الرواية قصّة ست الحسن الجميلة الحسناء المسجونة في بيت والدها عيسى بيك، ولا تغادر بيتها إلاّ في كلّ ربيع لتزور بحيرة طبريّة. دحّام الفتى القوي اليتيم يحبّها عن بعد، ولا يكون اللقاء إلاّ عندما تهجر ست الحسن سجن والدها، وتلقي بنفسها في الماء لتنقذ دحّام من الغرق مفضلة إياه على سائر فتيان القرية؛ "لأنّها عثرت فيه على الجوهر الذي تنشده، الجوهر البريء من الاستغلال، ومن إبريق الذهب المسروق، والبعيد أيضاً عن بيت الأسرار"(4).

بينما يعود السّرد العجائبي إلى صميم الحدث الروائي في رواية (أرض أكثر جمالاً)؛ فالجنين يتحوّل إلى روائي أو مؤرّخ يرصد لنا إقامته في رحم أمّه، وينقل لنا تدرّجه للخروج إلى عالمنا، يقول الجنين: "منذ أسابيع وأنا أحاول البحث عن مخرج، قلّبت رأسي، دفعت قدمي بقوّة أسفل معدة أمّي، قاومت بيديّ، لكنّي كنتُ أتعب، فأستسلم وأغفو، لكن في المرّة الأخيرة وضعت قدمي أسفل معدتها، ودفعت نفسي إلى الخلف بكلّ ما ملكت من عزم، وكان لا بدّ أن أخرج ، عدتُ لا أطيق وضعي فأنا أختنق هنا . بعدها بدأتُ أزحف للخارج"(5). وهذا الطفل العجيب

---

(1) هاشم غرايبة: هموم صغيرة (بيت لأسرار)، ط2، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ٢٠٠٢، ١٥٨.

(2) نفسه: ١٥٨.

(3) نفسه، ١٦٠.

(4) نبيل حدّاد: الرواية في الأردن- فضاءات ومرتكزات، ٢٣.

(5) قاسم توفيق: أرض أكثر جمالاً، ط1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ١٢-١٣.

الذي يتذكّر عالمه الرحمي، يتذكّر كذلك أوّل يدين صافحهما في هذه الدّنيا، وهما يدا العجوز التي ساعدت في قدومه إلى الدّنيا (الداية). في البداية لم يبصر غير غباش وأضواء مختلفة تجيء وتختفي، ولم يكن يرغب في البكاء شأن كافة المواليد الجدد؛ فهو يتوق لرؤية الأشياء والتعرّف عليها([1]). سارعته الداية بضربة قويّة على قفاه آلمته لدرجة البكاء، ثمّ أحاطته بحرام أزرق دافئ وسط تهامس النّساء: ولد.. ولد. الجنين المعجزة يقرّر أن يأخذ قسطًا طويلاً من النّوم؛ لأنّه يعرف أنّه بعد ذلك لن يعرف طعم الرّاحة في هذه الدّنيا. فهو طفل عجيب يدرك الأمور حتى وهو جنين في بطن أمّه، ويكون صاحب القرار في الخروج من رحمها، ويستبصر المستقبل، ويراه متعبًا وشاقًّا، فينام استعداداً له.

وفي رواية (عو) لإبراهيم نصر الله يعيش أحمد الصافي بطل الرواية حياة تمرّ بمراحل متناقضة؛ فهو بداية صحافي وأديب مرموق يدافع عن قضايا مجتمعه، ويقف أمام الاستغلال والفساد، لكنّه سرعان ما يصبح مجرّد تابع رخيص يبيع نفسه مقابل المغريات. وفي خضم هذه الازدواجيّة التي يحياها البطل يمرّ بصراعات نفسيّة حادّة تدفعه إلى تخيّلات فنتازيّة عجائبيّة تتخلّل حياته، وتصبح واقعًا معيشاً على الرّغم من استحالة حدوثها في الحياة العادية. ففي بيته يحلم بأنّ الكتب تطير من تلقاء نفسها، وتدفع كائنات سوداء صغيرة خارجها، وكتب أخرى تسقط منها بقع من الحبر الأسود التي تكبر، وتتجمّع حتّى تكون جداول من الحبر؛ والجداول تصبح بحرًا هادئاً في الغرفة، فيغرق أحمد الصافي في هذا البحر المتولّد، ويكاد يفقد حياته، "وبعد جهد كبير يسقط على الأرض، فمه مشرع للموج الأسود الذي يبدأ بالاختفاء داخله، في حين يأخذ جسده بالانتفاخ شيئاً فشيئاً، تتساقط الكتب حوله بيضاء مشرعة صفحاتها"([2]).

ويستمرّ هذا الرعب العجائبي في حياة أحمد الصافي؛ ففي كثير من مشاهد الرواية يتلطّخ جسد أحمد ببقع الحبر المجهولة المصدر، وكذلك بيته ليصبح عالماً من البقع السوداء في كلّ مكان ، والزوجة تفشل في إزالة هذه البقع "رمزاً لتورّط أحمد

([1])قاسم توفيق: أرض أكثر جمالاً، ١٤.

([2]) إبراهيم نصر الله: عوّ، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٠، ٥٧.

الصافي في إثم الكذب على القرّاء"([1])، أو لعلّها شبح ذلك الزيف الذي يعيشه بعد أن باع قلمه وقيمه لأوّل مشتر. فالخيالات التي يعيشها أحمد الصافي، والتي تتحوّل إلى حقيقة مرعبة في حياته ترتكز على حقيقة أنّ الإنسان في ضوء واقع نفسي مأزوم قد لا يستطيع التعويل على إدراكه للواقع لكي يفرّق بين الخيالي والحقيقي، وكثيرًا ما يقدّم حكايا فنتازيّة بلبوس رمزي "لتكون القصّة الحرفيّة مجرّد حرف هيروغليفي دون حقيقة ملموسة سلفًا"([2]).

وهذا الرمز بلبوسه العجائبي قد يتسع أو يبهم، فلا نعود نقرأ حروفه، ونفكّ طلاسمه، ويبقى السّرد العجائبي مجهول التفسير، معمّى الدّلالات والإشارات. ففي رواية (الحمراوي) لرمضان الرواشدة تتسلّل الأوهام العجائبيّة والأحداث غير المعقولة إلى موقع واحد من الرواية؛ فالحاجّة (سارا) تقسم على أنّها "رأت أشخاصاً يشبهوننا ينزلون من على بساط دائريّ أخضر اللون، يلبسون ملابس خضراء فضفاضة، ولهم لحى تصل أو تكاد إلى ركبهم، وأنّ شيخهم قد مدّ لها يدًا بيضاء ناصعة كالثلج، فخافتْ وارتعبتْ، إلا أنّه هدّأ من روعها، وأخبرها أن النجوم اختارتها وصيفة مملكة (الجند راتسومالا)، وهي مملكة تقع شمالي كوكب أورانس البعيد وتحكمها النساء، ويعمل الرجال في صناعة المراكب الفضائيّة وفي خدمة النساء، وحدّثها عن ملكة (الجند راتسومالا) التي ورثت الحكم عن أمّها (راتشاهناسيدرا) العظيمة إمبراطورة درب التبانة لا ينازعها في حكمه حاكم"([3]). ولكنّ الحاجة سارا ترفض الذهاب مع الشيخ الذي يهدّدها بالموت. ومن الواضح أنّ هذا السّرد العجائبي متأثّر بشكل كبير بقصص البساط السحري، ومدن النساء التي تشيع في ألف ليلة وليلة، كما أنه متأثّر بقصص الخيال العلمي التي تؤمن بوجود عوالم فضائيّة أخرى وسكّان غريبي الشكل يعيشون فيها، ويزورون الأرض من وقت إلى آخر بواسطة أطباقهم الفضائيّة.

وفي رواية (الخروج من سوسروقة) لزهرة عمر ، تضطلع أسطورة البطل الخرافي (سوسروقة) بوظيفة السّرد العجائبي الموازي للسرد الواقعي في الرواية الذي لا يخلو

([1]) إبراهيم خليل: الرواية في الأردن في ربع قرن، ٥٥.

([2]) ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا–مدخل إلى الواقع، ١٢.

([3]) رمضان الرّواشدة: الحمراوي، ط١، المؤلّف، ١٩٩٢،١٥

من بعض الشذرات والحكايا والأحداث المتأثّرة بالعجيب. وأسطورة (سوسروقة) تتسلّل إلى أحداث الرواية كلّها، وتلقي بظلالها عليها، وكثيراً ما يكون النصّ العجائبي الموازي مقدّمة لحدثٍ ما أو لتفسير آخر في الرواية. و(سوسروقة) هذا هو ابن الحسناء الأسطوريّة (ستناتي)، وهما من أشهر شخصيّات الملاحم الأسطورية للشركس. وتلعب الخرافات الشعبية الشركسيّة دوراً في إغناء السّرد العجائبي الموازي، وتفعيل دوره في سيرورة الحدث، كما أنّها تغني السّرد الروائي بالدهشة والانفعال والتسلية. فبعض المهاجرين الشركس كانوا يرون الثور بقرنيه النورانيين، كما كانوا يرون الكلاب ذات الأشكال الغريبة[1]. وكثيرًا ما يتسلل النفس العجائبي الموازي إلى النص الحامل –نص الرواية–، فيفلت بالسّرد من واقعيّته، ويكسوه بالعجيب المتأثر بخرافات الأجداد؛ فالجدّة في الرواية تعيش حياة تختلط بخيالات وذكريات الماضي، قلّما تغادر غرفتها بعد أن أكلها الكبر والعجر، وتقضي معظم أوقاتها مع أفعوان كبير يلازمها في الغرفة، ويحميها من أيّ شرور[2]. وتوظيف الأفعوان في هذا النص له دلالات ورموز؛ فالحية قويّة محتالة لطالما ذكرت الخرافات أنّها كانت تُرصد لحماية كنز مدفون. وهذه القوّة وهذا الاحتيال لهما ظلالهما الأسطوريّة؛ فقد قرنتْ الأفعى دائماً بالقمر اعتقاداً بأنّ الحيّة لا تفنى؛ لأنّها تغيّر جلدها في دورة شهريّة متكرّرة، وحيّة جلجامش التي سرقت عشبة الخلود، وهو كناية عن خلودها. وكانت الحيّة رمزًا للحمل والولادة، وهذا سرّ اقترانها بالمرأة[3]. فعشتار البابليّة تلبس على رأسها تاجًا على هيئة أفعى ذات رأسين، و(ديميتر) تنتصب الأفعى خلفها دائمًا،والأم الكريتيّة الكبرى تمسك بيدها الأفاعي، أو تلتف حول جسدها، و(إيزيس) ينتصب عن يمينها ويسارها أفعوانان عملاقان[4].

أمّا في رواية (أسياد القرين) لممدوح أبو دلهوم، فيظهر تشكّل عجائبي لأمر لطالما أرّق الإنسانيّة، وهو العودة بعد الموت. فالمصريّون القدامى آمنوا بالبعث، والإغريق والرومان اعتقدوا بأنّ الموت مملكة سوداء مضيئة ، يحكمها الإله (هاديس/بلوتو) ، ولا

---

[1] زهرة عمر: الخروج من سوسروقة، ط١، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٣، ١٧٣.

[2] نفسه: ٢٩٦.

[3] علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٣١.

[4] انظر: فراس السوّاح، لغز عشتار، ١٣٧–١٣٨.

عودة منها، والعرب الجاهليّون لم يعتقدوا أبداً بالبعث، والكل على السواء خضع لقانون الطبيعة الذي يقدّم الموتى للعدم، ولا يبعثهم مرّة أخرى للحياة إذا استثنينا معجزات الأنبياء، ولكن هذا القانون الطبيعي يخترق رواية (أسياد القرين) بكلّ بساطة محّققاً حدثاً عجائبيّاً استثنائيّاً. فبطل الرواية يخترق الموت، وفي كلّ مرّة يبعث من جديد؛ في المرّة الأولى توقّف قلبه، وفارق الحياة، ولكنّه عاد للحياة بعد أن خفق قلبه مرّة أخرى عندما لامستْ قطرات الماء جسده أثناء غسل جثمانه؛ وتفسير ذلك في الرواية "أنّ الماء يجعل من اليباب حياة"(1). فيما بعد، أرهقه مرض السكّري، وسار به إلى الموت الذي سرعان ما هرب من إساره بمساعدة الملائكة التي لم تعرضه على ملكوت الحي القيّوم(2)، وفي المرّة الثالثة استيقظ ليجد نفسه يغسل استعدادًا لدفنه إثر موته الأخير، ولكن بصرخة منه غدا كلّ الأحياء حوله أمواتاً؛ لأنّ صرخته قادمة من عالم الأموات(3)، وعاد من جديد للحياة والموت المرّة تلو الأخرى دون توقّف.

والسّرد الفنتازي (العجائبي- الغرائبي) يتباين تباينًا كبيرًا، ليس فقط في النوعيّة، بل في الغاية أيضاً. ففي رواية (ظلال الواحد) لمحمد سناجلة يغدو السّرد العجائبي هدفاً وغاية بقدر ما هو وسيلة بناء هيكل لغويّ روائي يتميّز بالحداثة والخروج عن المألوف وتبنّي وسائل وتقنيّات جديدة تأسيساً لنمط سردي جديد يرتاد عوالم خاصّة به. ورواية (ظلال الواحد) لا تتخذ نمطاً سرديّاً واحداً، بل تتشكّل من خطوط سرديّة متعدّدة؛ كلّ منها يفضي إلى آخر، لتتخذ في ختام الرواية شكل الهذيانات التي لا ينتظمها ناظم، ولعلّ السّرد العجائبي هو الملمح الأبرز في هذه الرواية.

فمحمد سناجلة يخرج من قبعته الروائيّة كلّ أسطوري وعجيب مستنداً إلى التراث أو التاريخ، ويقدّمه رافداً لبنيته السّرديّة العجائبيّة التي كثيراً ما تضطرب، وتتداخل بشكل يثير اللبس، ويجعل متابعة السّرد أمراً صعباً يصل إلى حدّ خروج المتلقّي من دائرة التواصل مع العمل الروائي. ففي بداية الرواية يستدعي الروائي

---

(1) ممدوح أبو دلهوم: أسياد القرين، ط1، أمانة عمان الكبرى، عمّان، ٢٠٠٠، ١٥٥.

(2) نفسه: ١٥٧.

(3) نفسه: ١٥٩.

(عباس بن فرناس) من التاريخ العربي، ويبعث الحياة في رفاته؛ ليكشف لنا عن سرّ موته؛ فقد مات لأنّه عشق امرأة جعلته يحلّق في سمائها، ثمّ يقع من سمائها ميّتاً([1])، كما أنّه يستحضر الغول من الحكايات الشعبيّة، ويجعله يسيطر على العناكب والحشرات التي تخرج من دماء حبيبة بطل الراوي بعد أن قتلها حبّا فيها وغيرة عليها([2]).

ويمزج محمد سناجلة بين الأسطورة والواقع؛ فيستدعي أسطورة التنين (لوتيان) الذي قام بقتل والد الراوي ممّا دفعه إلى السعي في الانتقام لوالده وقتل التنين([3]). ويبرز في الرواية التوجّه إلى خلط الأدبي بالتاريخي المتخيّل؛ فتؤسّس الرواية ما يمكن أن يسمّى بـ(التاريخ التخيّلي الافتراضي)؛ إذ تفترض الرواية حروبًا لم تقع ومواجهات لم تكن، ويحاول الراوي إيهامنا بحقيقة ما يروي؛ فيرصد في الهامش توثيقات من الشخصيّات والأماكن التاريخيّة الوارد ذكرها في الرواية.

ويستخدم محمد سناجلة طريقة ثانية لايهامنا بحقيقة الحدث، وهي استخدام أسلوب السّرد اللاحق بضمير المتكلّم، وهذا الأسلوب يحقّق غايتين تدعمان بنية الحدث، وتسوقان سيرورته؛ فتماهي الراوي بالحدث يلقي ظلالاً وثوقيّة على الحدث العجائبي، ويوهم القارئ بأنّ الراوي/ الكاتب شخصيّة عجائبيّة لا تنفصل عن الحدث العجائبي، فيسلّم القارئ باللعبة العجائبيّة، ويقبل بشروطها، ويدخل فيها طائعاً كما أنّ السّرد اللاحق "يعطي الأمان للمتلقّي، ويوهمه بأن هذه الأحداث العجائبيّة قد انتهت"([4])، فيقلّ توتّره، ويوجّه اهتمامه إلى متابعة الحدث العجائبي ذاته، وقد يكون أكثر حظّاً وأعلى نصيباً من الألمحيّة والثقافة اللتين تؤهّلانه لاستحضار النصّ الغائب، وفكّ رموز العجائبيّة سعياً إلى إلحاق الحاضر بالغائب، وفهم الواقع في ضوء اللاواقع.

وعلى الرغم من أنّ الانسياق خلف الشكل العجائبي لا يخلو عند محمد

([1]) محمد سناجلة: ظلال الواحد، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ٢٧-٢٨.

([2]) نفسه: ٤٣.

([3]) نفسه: ٨٨.

([4]) شعيب حليفي: مكوّنات السرد الفانتاستيكي، ٦٨

سناجلة من بعض العثـرات والهنـات التـي تربـك المتلقّـي، وتجعـل الإمـساك بزمـام النص أمراً متعذّراً في كثير مـن الأحيـان فـي ظـلال الكثيـر مـن الأحـداث المفكّكـة والشخصيّات الضائعة والسرد المتشظي،إلاّ أنّ الالتحـام بـالنص بعـد أكثـر مـن قـراءة، وتقبّل فتح النص على أكثر من ساحة دلاليّـة، وتفـسيره فـي ضـوء زمانـه ومكانـه قـد يترك مجالاً للتفسير والفكّ في سبيل إعادة البناء في حيّز واقعيّ حيّ.

وبعد؛

فالسّرد العجائبي في الرواية الأردنيّة يستلهم المـوروث الإنـساني كـاملاً فـي ضـوء ثقافة المبدع ومعطيات موهبته ومجريات أحـداث واقعـه ليـضطلع بمهمّـة تـشكيل عـالم كامل في أرضيّة عجائبيّـة وأدوات عجائبيّـة تـسند الحـدث الخيـالي، وتنقلـه مـن أدب متخيّل سائب إلى وعي خاصّ وإدراك تهيمن عليـه الفكـرة، وتجـسّده لغـة تحمـل علـى عاتقها رسم هذا العالم وترك الباب مواربـاً لـدخول القـارئ والمتلقّـي الـواعي الـذي لا يعدم وسيلة لإعادة ترتيب هذا العالم العجائبي وفـق صـورة حقيقيّـة لعالمـه الـذي يحيـاه ويعيش واقعه.

فالسّرد العجائبي في الرواية الأردنيّة قد أثبتْ مقدرتـه علـى تجـاوز عالمـه المغلـق دون عالمنا، وبرهن على أنّ الأديـب الأردنـيّ اسـتطاع بموهبتـه الفـذّة وأدواتـه الفنّيّـة وثقافته العالميّة وإدراكه الـواعي لواقعـه أن يعـزف علـى قيثـارة العجـائبي أنغامـاً لا تختلف عن أنغام الواقعي؛ وبذا أصبح عالمه العجـائبي عالمـاً موازيـاً لعالمنـا؛ يتـيح لنـا أن نرقبه بكلّ سهولة، وأن نستمتع بتلقّي أدبه الذي يحرّرنـا مـن وثـاق الحـدث الجـاهز، والفكرة المباشرة، ويعطينا زمام التلقّي المبدع والإدراك الـذاتي ضـمن وعـي كلـيّ يمـتح من موثوقيّة انعكاس هذا العجائبي عن الواقع المعيش.

الباب الثاني

السّرد الغرائبيّ والسّرد العجائبيّ في القصّة القصيرة في الأردنّ

الفصل الثالث

السّرد الغرائبيّ في القصّة القصيرة

الفصل الثالث

السّرد الغرائبي في القصة القصيرة

القصّة القصيرة شأنها شأن الروايــة أو أيّ عمــل أدبــي آخــر تتجــاوز حقــل الأدب بمساعدتها لنا على إدراك الحقيقة([1])، وهذا الإدراك قد يحتــاج إلــى تجــاوزات فــي البنــى السّرديّة، وايجاد صيغ جديدة للقول. وعندها يــصير التغيّــر فــي شــكل البنــى الــسرديّة تعبيراً عن(الحريّة أو الوعي)([2]) الــذي يعــوّل عليــه فــي بنــاء نــسقٍ ســرديّ يتمتــع بالحيويّة والاستيعاب وأدوات الخطاب غير المكــرورة التــي تــشحذ الإدراك، وتعلــي مــن قيمة الخيال الذي ينتقد الواقع، ويتهم زيفه.

والقصّة القصيرة في الأردن نالت نصيباً كبيراً مــن التجديــد علــى مــستوى الــشكل والمضمون، ومن أبرز أشكال التغيير علــى مــستوى الــشكل: التجــاوز التقليــدي للبنــى السردية التقليديّة. وقد ساعدتْ على هذا التجديــد مجموعــة مــن العوامــل علــى رأســها نضوج مواهب إبداعيّة أخذت على عاتقها مهمــة التجديــد، فــضلاً عــن اســتعداد القــارئ "لقبــول أشــكال الحداثــة والتجديــد والتطــوير مهمــا بالغــتْ أو تطرّفــتْ فــي القــصّة القصيرة"([3]).

وتأتي البنية السّرديّة الغرائبيّة في مقدّمة التجــارب التــي تعيــد بنــاء هيكــل الــشكل والسّرد على حساب السّرديّات التقليديّة التي ترمــي إلــى تجاوزهــا ســعياً لتأســيس وعــي خاصّ. وقد بدأت هذه البنية السرديّة تتــسرّب إلــى القــصّة القــصيرة فــي الأردن تــسرّباً ملحوظاً منذ السبعينات.

([1]) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ٥٠.

([2]) هاشم غرايبة: المخفي /أعظم قراءات ورؤى، ١٢٩/٢.

([3]) أحمد زياد محبك: دراسات نقديّة من الأسطورة إلى القصّة القصيرة، ٢٢٩.

ففي قصّة (فراس الصابي)([1]) لجمال أبو حمدان نقابل البطل الذي حار في أيّ الطّرق يصرّف عشقه وعبادته إلى أن وجّهه المطر إلى الأرض، "كانتْ الأرض دافئة، فأراح خدّه عليها، وراح يعبّ من حنوها، وأسبل أجفانه"([2]). أحبّ فراس الأرض وشعر فيها بالأمن وبالطمأنينة "كان الدّفء والحنان يغمرانه، وتراءت له عينا أمّه المسبلتان، وأحسّ بأّنه ينزلق عبرهما بيسر، فأغمض عينيه"([3]).

ولكنّ الاستبداد كان في انتظاره؛ فقد اقتيد إلى زنزانة ضيّقة، ووجد "نفسه مشبوحاً على آلة خشبيّة معقّدة التركيب، وأنه مقيّد الأطراف إليها"([4])، ثمّ عُذّب طويلاً ليعترف بجريمته. وعندما سأل عن جريمته، قيل له: "اعترف بأنّك كنتَ تعتدي على أرض السّلطان"([5])، قال فراس ذاهلاً: "لم أعتدِ، إنني أحبّها وأعشقها"، قال الآخر: "هكذا أيّها المتشرّد... عدوان على العرض.. إذن عدوان على العرض.. على حريم السلطان... الأرض من حريم السلطان أيّها المعتدي"([6]).

رفض فراس أن يُعدّ حبّه المشروع لأرضه اغتصاباً واعتداءً، وقال: "لست أعتدي، هي لي، أنا الذي أعشقها"([7]). وبدأ الآخر فصلاً جديداً في تعذيبه لاقترافه ذنباً عظيماً!! لأنّه يحبّ أرضه، ولعلّ هذا الحبّ يصبح جريمة نكراء عندما تنقلب الموازين، ويصبح الإنسان غريباً عن أرضه، ويغدو من أقنان الأرض التي تهيمن عليها سلطة قهريّة تتسلّح بالقوّة والآلات المتقدّمة. عندها فقط لا عجب أن يحاكم ألف فراس وفراس؛ لأنّهم يعشقون الأرض، ويزُجّون في السجون بتهمة الاعتداء عليها؛ لأنّها أرض السلطان؛ فالضعفاء لا يحقّ لهم أبداً أن يعشقوا ، هذا هو منطق القوّة الغريب الذي يتجاوز المقبول ليصرّح عن نفسه بكلّ وقاحة واستهتار

([1]) نُشرتْ هذه القصة لأوّل مرة عام ١٩٧٠.

([2]) جمال أبو حمدان: أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، ط٢، مكتبة برهومة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٥، ٦٤.

([3]) نفسه: ٦٥.

([4]) نفسه: ٦٥.

([5]) نفسه: ٦٦.

([6]) نفسه، ٦٦-٦٧.

([7]) نفسه: ٦٧.

بالآخر الضعيف. وجمال أبو حمدان حريص على أن يدين هذا المنطق الغاشم موظّفاً الحدث الغرائبي في فضح التجبّر والتسلّط والقمع الذي يصادر أبسط حقوق الإنسان؛ وهو حقّه في أن يحب وأن يتعلّق بأرض الوطن.

وفي قصّة (الساقطون) يُصوّر أحمد الزعبي الرّعب الإنساني في مواجهة الموت، وينقلنا إلى أجواء غرائبيّة تسوّغ ردّة فعل الإنسان الخائف عندما يلاقي الموت وجهاً لوجه. و"الخوف ينتمي إلى الغريب"([1]). وهذا الموت يغدو لعبة في يد رجل لا نعرف عنه أيّ شيء؛ لا عن هويّته، ولا عن ماضيه، ولا عن هدفه، وكلّ ما نعرفه عنه أنّه لصّ يداهم أحد الأماكن، ويهدّد عشرة رجال بالموت رمياً بالرصاص، ويقول: "واحد فقط أريده أن يبقى كي يساعدني في عمليّة سطو على البنك الكبير، سأقتلكم جميعاً الآن عدا الرجل الذي يقدّر له أن ينجو"([2]). وتبدأ المهزلة الإنسانيّة؛ فكلّ رجل في حمى خوفه بات يحلم بأن يصبح اللص الموعود؛ لينجو من الموت. البعض يتقمّص دور المتماسك صاحب العزيمة، والآخر تفيض عيناه بالدّموع، والأخير يكاد يهوي رعباً على الأرض، ولكنّ اللص يعبث بهم، ويطعمهم الواحد تلو لآخر للموت برصاص مسدّسه، ولا يبقي إلاّ على حياة واحد فقط، ولا ندري أي الأسباب دعت القاتل لاستبقائه هو بالذات، كما أننا لا ندري في الأصل ما سبب هذا السلوك الغريب للقاتل الذي يستمتع بلعبة الموت.

والرجل العاشر المُستبقى على حياته يفرح بالنجاة، ويعِد اللص بحسن الصحبة والدعم، ويدعوه إلى المصافحة كرمز للحياة والتعاون والعمل([3])، لكنّه يحصل على رصاصة ترديه قتيلاً. ومرّة أخرى لا ندري أيّ لعبة غريبة وغير مألوفة يلعب القاتل الدموي الذي ينسل خارجاً من المكان، ويخلع قفازيه، ويخفي سلاحه، ويختلط بالناس حتى يصير منهم، ويتركنا في حيرة نسأل: أيّ لعبة غريبة هي لعبة الموت؟ والإجابة تحال إلى تلك الفضاءات التي نملكها في السّرد الغرائبي الذي يهبنا بسخاء أرضاً خصبة للتأويلات والترميزات التي لا تعرف أبداً السّرد البريء من تعاطي الواقع، واختراق مألوفه، وطعن صمته بقوّة ودون رحمة.

([1]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ٦٠.

([2]) أحمد الزعبي: عود كبريت، ط١، مكتبة عمان، عمّان، ١٩٨٠،٢٦.

([3]) نفسه: ٢٨.

وتستثمر لعبة لحياة والموت بشكل آخر عند أحمد الزعبي في قصّة (المرضى) في المجموعة القصصيّة نفسها؛ فيلتقط أحمد الزعبي بذائقيّته الفنيّة العالية موقفاً، ثمّ يطعّمه بالغريب ليسلّط الضوء على فكرته التي يبغي إبرازها. ففي إحدى قاعات المستشفيات تجمّع عدد كبير من المرضى بين عاجز ومشلول ومغشى عليه، وكلّهم ينتظرون العلاج، ولا يقدرون على الحراك، وبالكاد يقدرون على الكلام. من مكان ما من المستشفى يأتي شاب مفتول العضلات قوي البنية، ويفتح النافذة فيندفع الهواء البارد إلى الداخل، فيعترض المرضى على هذا السلوك، لكنّهم لا يجدون لهم عنده أذناً صاغية. وفجأة يحدث أمر غريب؛ فروح الغضب والرفض تتسلّل إلى المرضى، فتولّد فيهم قوّة غريبة. فالمرضى شفوا فجأة، والمشلولون وقفوا منتصبين على أقدامهم التي كانت تعاني من العجز، والغارقون في غيبوبة استيقظوا، وتجمع أصحاب الشفاء السّحري، وأحاطوا بالشاب القوي، وأوهنوه ضرباً حتى فقد الوعي، لكنّ الأمور عادتْ في لحظة إلى سابق عهدها عندما جاء الأطباء، وخلّصوا المريض من الموت ضرباً، فعاد المشلول إلى كرسيّه، وقفزتْ الأمراض مرّة أخرى إلى الأجساد التي غادرتها، وعاد المرضى الآخرون إلى دنيا اللاوعي والغيبوبة، وكأنّ قوّة سحريّة لم تكن في أجسادهم قبل دقائق.

لعلّ أحمد الزعبي أراد أن يخرج عن الحياة، ويكسر المتوقّع في سبيل التأكيد على انتصار الحياة في جدليّة الموت والحياة لمن يرغب فيها كما يجب، أو لعلّه أراد أن يحفّز على الوحدة التي تملك قوّة سحريّة تبعث الحياة في البِلى، أو لعلّه أراد كلّ ما سبق، ولعلّه لم يرد أيّ شيء ممّا ذكرت. التأويلات مفتوحة في هذا النوع من السّرد، واقتناص الفكر والرؤى حلال في هذه الأرض، ولكلّ مجتهد نصيب.

والسّرد الغرائبي يعتمد على التنافر وعلى الخروج عن المألوف والمتوقّع، وبذلك يتلاقى في أكثر من موضع مع المفارقة التي تطرح أمراً جديداً كلّ الجدّة في إطار عاديّ مألوف،"وتقول شيئاً وهي تقصد العكس"([1]). وهذه المفارقة كثيراً ما تدفعنا إلى الضحك والسخريّة إزاء مشاعر الحزن التي تعتمل في دواخلنا.ففي قصّة (النمرود) لمؤنس الرزاز تبدأ المفارقة منذ أن يتقرّر إطلاق سراح المسجون (نمرود) ، وينتظره الأهل والأقارب أمام السجن احتفاءً بخروجه ، ولكنّ الانتظار يطول ، ولا

([1]) عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، ٤/١٨.

يخرج (نمرود) الذي يرفض الإفراج عنه، وعندما سئل عن سبب ذلك، قال: "إنّه الجدار"([1]). فنمرود يرفض أن يغادر حائط السجن الذي كتب عليه لسنوات طويلة ذكرياته وقصائده وشتائمه، كما يرفض أن تصادر هذه الذكريات. يعد الضابط بأن يزوّده بنسخة عمّا هو مكتوب، ولكنّ نمرود يرفض، ويصمّم على أخذ الأصل (حائط السجن). وفي آخر الأمر يحتال الضابط ووالد نمرود على نمرود، ويعدانه بإرسال الحائط إليه في أقرب وقت، ويخرج نمرود من السجن.

وتستأنف المفارقة مرّة أخرى عندما يعود النمرود إلى بيته، والكل يتوقعونه جبّاراً لا يقهر ولا يبكي، ولا يعرف الضعف إليه سبيلاً، أليس هو (النمرود)، ويكون عند حسن ظنّهم إلى حين ،ثم ينتهز أوّل فرصة ليدلف إلى الحمّام، وهناك ينهار ساجداً ضارباً رأسه بالجدار،مستسلماً لبكاء طويل([2]).

وهكذا تتصدّر المفارقة هذا العمل لتنحرف بالنسق القصصي عن العرف العامّ السائد في المسرود والمحكي لتحاكي الواقع، ولكنّ بإبراز المسكوت عنه من خلال تلاعبها بجدليّة المقصود والعكس؛ فتقول العكس وهي تشي بالمقصود. فنمرود يرفض أن يتخلّى عن ماضيه في السّجن، كما أنّ "السّجن الذي اخترع لمعاقبة المسيء – في رأي القانون – لم ينجح في اقتلاع الماضي من نفس السجين، فهو يخرج منه أكثر إصراراً ممّا كان عليه قبل الاعتقال"([3]). فعلى الرغم من أنّ المفارقة قد صوّرت نمرود طفلاً كبيراً يبكي بحرقة في الخفاء، إلاّ أنّه يقبل بتحدّي السجن والسجّان، بل يرغب في حملهما معه أينما ذهب. وبذا، تصبح المفارقة حكيماً ساخراً ينقد الواقع، ويرفضه، ويفضح عيوبه.

هذا الواقع الظالم الأسود يدفع الكثير من الجائعين إلى دراما سوداء لا تقلّ غرابة عن مفارقات (النمرود). ففي قصّة (الأمّ)([4]) لمؤنس الرزاز يطالب الطفل الرضيع بالحليب؛ "فثديا الأم لا يدرّان الحليب، وهو جائع"([5])، والأمّ الفقيرة لا تملك من

([1]) مؤنس الرزاز: النمرود، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ٨.

([2]) مؤنس الرزاز: النمرود، ٩

([3]) إبراهيم خليل: المفارقة في قصص مؤنس الرزّاز، مجلّة عمّان، عدد ٩٢، عمان، ٢٠٠٣، ١٩

([4]) هذه القصة من مجموعة (أنا البطريرك) التي نشرت لأوّل مرّة عام ١٩٨١

([5]) فخري قعوار: الأعمال القصصيّة الكاملة، ط١، أمانة عمّان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢، ١٥١

الدنيا شروى نقير؛ الفقر يطحنها كما يطحن الكثير من الفقراء. يتوقّع القارئ أنها ستفعل أيّ شيء لإطعام طفلها الجائع؛ فلعلّها ستقتل أو ستنهب في سبيل ذلك؛ فالجائع يكفر بقيم المجتمع المتخم، لكنّ الأم تأبى إلاّ أن تعيش استلابها القهري، فتقطع ثديها الأيسر، وتقطّعه، وتضعه في صحن ليأكل صغيرها قائلة: "إنّه لحم طري، سأمضغه أنا، وتبلعه أنت"([1]). تضع قطعة من ثديها في فمها، وتلوكها بأسنانها، ثمّ تخرجها بيدها، وتضعها في فمه، ويأكل الطفل وهو يبكي، وفي اليوم الثاني كان ينتظره الثدي الأيمن وجبة للغداء.

فالسّرد الغرائبي ينجح في رصد شكل من أشكال الاستلاب التي تطحن الإنسان في مجتمع يهمّشه، ويتجاهل حاجاته الأساسيّة فضلاً عن الثانويّة. وهذا الاستلاب يتجاوز الكبار ليصبح استلابًا إنسانيّا لا يرحم الأطفال. ففي قصّة (أنا البطريرك)([2]) يسأل معلّم الدين المسيحي الطفل عن أسرار الكنيسة، فيقول الطالب: "لا أعرف"([3])، فيوبّخه المعلّم طويلاً، ويلقّبه بالبطريرك ساخراً؛ لأنّ من يراه يظنّه بطريركاً صغيراً دون صولجان بوجهه الممتلئ وبشرته اللامعة، وإن كان بطيء الفهم كما يزعم المعلم، ومنذ ذلك اليوم أصبح لقب البطريرك من نصيب ذلك الطفل.

في يوم آخر كان الطفل يراقب العصافير والطحالب المنتشرة على جدار الكنيسة من نافذة الصف عندما وبّخه معلم اللغة العربيّة بدعوى انشغاله بغير الحصّة، وطلب منه مغادرة الصف، وقرّر المعلم أنّ طالبه وقح وعنيد، وأنه لن يسمح له بدخول الصف إلاّ بعد أن يعتذر له في مكبّر الصوت ليسمعه الجميع. رفض الطالب الصغير (البطريرك) ذلك، وبقي يردّد: "أنا لم أذنب، ولذلك لن أعتذر"([4])، وبقي الطالب مصمّماً على رأيه حتى بعد أن سُجن في غرفة الفئران التي يخشاها. مدير الدير طالبه مرّة أخرى بالاعتذار، ولكنّ الطفل عاد، وقال، "رأيي لم يتغيّر"([5]).

أعدّ مدير الدير حطباً كثيراً، وصبّ الكاز عليه، وأخرج أعواد ثقابٍ من جيبه،

([1])فخري قعوار: الأعمال القصصية لكاملة، ١٥١

([2]) هذه القصّة من مجموعة (أنا البطريرك) المنشورة عام ١٩٨١

([3]) فخري قعوار: الأعمال القصصية الكاملة، ١٨٤.

([4]) نفسه، ١٨٤.

([5]) نفسه: ١٨٥.

وقال مخاطباً الطالب: "لك أن تختـار الآن بـين المـوت والاعتـذار"([1])، فاختـار الطالـب الموت دون تردّد،لكنّه طلب أن يعطى فرصـة قبـل المـوت لتأمّـل العـصافير والنباتـات الصغيرة وأشعّة الشمس،ولكن طلبه المتواضـع رفـض، وسـرعان مـا ألقـي فـي النـار لتلتهم جسده الصغير الثائر الذي رفض الاعتذار دون ذنب فـي زمـن يعتـذر فيـه النـاس دون ذنب، ومات وهو يحلـم بالعـصافير والنباتـات الـصغيرة وأشـعّة الـشمس!! وبقـي الكلّ يذكر البطريرك الصغير الذي أحرق حيّـاً؛ لأنـه رفـض أن يعتـذر عـن ذنـب لـم يقترفه أصلاً!! يا له من ذنب فظيع!! يستحقّ أن يحـرق طفـل صـغير مـن أجلـه. ومـن الواضح أنّ البطريرك الطفل هنا نموذج يرمز إلـى الـشخص الـذي يـرفض الإذعـان، ويفضّل الموت على أن يكون مثل غيره من المهزومين الصّاغرين.

والسّرد الغرائبي يتجاوز هنا المقبول جـاعلاً مـن عقـاب الطفـل الـصغير بـالحرق حيّاً حتى الموت صورة من صور القهـر التـي تفتـك بمستـضعف؛ لأنّـه لا يعـرف مـا هي أسرار الكنيسة؛ ولأنّه لا يعتذر عن ذنب لـم يقترفـه، ولأنّـه يحـبّ مراقبـة الطيـور والشمس، وهو نفـسه الـذي يقـول بلغـة تـنمّ عـن الاحتقـار والاتهـام لتلـك الـسطوة الدكتاتوريّة التي تلفح حياتنا، وتمنعنا من الحيـاة بحريّـة: "احـذروا إنّهـم يـشوّهون حـق الطفولة، وأنا أدينهم"([2]). فالبنيـة الغرائبيّـة فـي هـذه القـصة تنـدّد بـالقهر والـسطوة اللاإنسانيّة على الذات الثائرة الطامحة إلى أبسط حقوقها: الحريّة.

وهذه الذات تواجه القوى الـضاغطة فـي قـصص عبـد الله الـشحّام؛ فمعظـم قصصه "مشحونة بالدمار والخوف والـضياع والتيـه والهلوسـة واللاوعـي وعـدم القدرة أو التصدّي لتيار الظـلام الجـارف الـذي يـسدّ المنافـذ والطرقـات، ويملؤها بالقاذورات والنـتن والكآبـة الـسوداء التـي لا تنتهـي"([3]). فالـسّرد الغرائبي ينتظم هذه الشحنات في حـدث متـوتّر يـستبطن الأحـلام ويحاكيهـا. ففي قصة (مدحلة في رأس عصفور) تشكّل الأحلام بنيـة كابوسـيّة تلـحّ علـى البطل الذي يطارده حلم فظيع ؛ فهو منذ كان طفلاً صـغيراً يحلـم أنّـه ممـدّد على طاولة في دكّان عمّه الجزّار ، وأنّ عمّه يقوم بتقطيعه وبيع لحمه

([1])فخري قعوار: الأعمال القصصية الكاملة، ١٨٥.

([2]) عبد الله رضوان: البنى السرديّة، ١٩٣/١.

([3]) حسين جمعة: القوس والوتر، ٤٥.

للزبائن([1]).

وعندما كبر البطل استمرّ هذا الحلم في مطاردته وامتصاص راحة باله، وأصبح الأمر خطيراً عندما قفز الحلم خارج نومه، فطالبته ريم الصغيرة التي في الصف الأوّل ترى الحلم ذاته، وحبيبته فاطمة هجرته، وحاولت الفرار من البلاد؛ لأنّ هذا الحلم يطاردها مثل الشيطان، وقد تنبأتْ قائلة: "الجزّارون سيفتتحون سوبر ماركت جديدة لبيع اللحوم"([2]).

وهذا الحلم الذي يطارد الجميع فيما بعد يصبح رعباً حقيقياً عندما يشيع اختفاء طفل، وفيما بعد تجده الشرطة مذبوحاً، و"معلّقاً في دكّان الجزّار في كلاّب حديدي، وقد اختفتْ ملامحه البشريّة تماماً"([3])؛ فقد بيع للناس كأيّ خروف، وكذلك بيعتْ أمّه للجزّار عندما ماتتْ حزناً على ابنها، فباعها الجزّار على أنّها لحم مستورد.

وبذا، يصبح الحلم الغريب الذي يطارد أبطال القصة انزياحاً عن الواقع مع أنّه يمثّله، ويحاكيه تارة، ثمّ يختلف عنه تارة أخرى. فالأحلام التي تتشابه سرعان ما تصبح حقيقة تلوّح بالاتهام لأولئك الذين يتاجرون بمصائر الناس دون أدنى شعور بالرحمة أو الخجل مما يفعلون، ويصبح المواطن العادي مجرّد ذبيحة تقطّع وتباع لمن يدفع الثمن، ويصبح الحلم القابل للتحقيق رعباً ينتظر كلّ المستضعفين. فالبنية السّرديّة الغرائبيّة التي توظف الحلم، إنّما تعيد إنتاج حقائق، ولكن بلبوس ضبابي؛ فأحلامنا حياة ثانية كما يقول جيرار دي نرفال. فالعمّ الذي يقطّع البطل في الأحلام ليس مختلفاً عن عمّ البطل الذي سرق مال الأب، وباعه بارودة قديمة لصيد العصافير([4]). وبذا، يصبح الحلم موازياً موضوعيًّا للخوف الإنساني.

أمّا في مجموعة (المتحمّسون الأوغاد) لمحمد طمليه، فيجد القارئ نفسه أمام ثلاث قصص قصيرة تخلط الواقعي بالنادر لإبراز عنصر الخوف الإنساني على أنّه مرض طاعوني عضال ينتشر بسرعة، ويفتك بالأجساد. ويظهر هذا الواقعي مرصوداً بين عبثيّة تلتقط الجوهري في الحياة بإزاء الثانوي ، وترصدها بنفس الاهتمام تأسيساً

([1]) عبد الله الشحّام: لا أقسم بالشمس، ط١، دار الكرمل، عمّان، ١٩٨٤، ١١.

([2]) عبد الله الشحام: لا اسم بالشمس، ٢٠.

([3]) نفسه: ١٨.

([4]) نفسه: ١٧.

لتعبير يقوم على القلق والشكّ والتوتّر. ففي قصّة (الكابوس) يتحوّل إيجاد (جلدة) لصنبور يتساقط منه الماء في بيت البطل إلى هاجس وحاجة مصيريّة؛ فينزل إلى الأسواق في الليل ليشتري جلدة، وهناك ينتظره الكابوس؛ فكلّ الناس قد تركوا بيوتهم، واصطفّوا كالسكارى في طوابير طويلة أمام المحلاّت طمعاً في شراء الجِلَد لحنفيّاتهم التي تنقّط بلا انقطاع، وفي انتظار الجِلَد يعيش الناس حالة من العذاب والنعاس والتعب([1]).

وهذا الرّعب يتسلّل إلى قصّة (خوف) في المجموعة القصصية السابقة نفسها. فالبطل يقرّر أن يستجيب لدعاء الهرب الذي يسمعه في كلّ مكان "اهرب أيها الرجل"، ويأخذ بالجري سريعاً وهو مسكون بفكرة الخوف: "اهربوا أيها الناس، اهربوا جميعاً"([2]) دون أن يعلم سبباً لهروبه أو ممّا يهرب، أو حتى إلى أين يهرب؛ فالخوف من عدم القدرة على الهروب يولّد عند الرغبة في الهرب حتى اللانهاية، ونضحك طويلاً من هذا السلوك الجنوني الذي يفضح ذلك الجنون الجمعي المسمّى (الخوف).

أمّا في قصّة (الجوارب)، فيبدو الخوف عبثاً سخيفاً يتوارى وراء الفكاهة. فالبطل يخشى أن يذهب إلى الحمّام ليجد شريكه في الغرفة قد سبقه إلى هناك، ويتمنّى أن يقتله ليخلو له الحمّام الذي يسبّب للبطل قلقاً وجوديًّا يعادل قلق الإنسان تجاه أخطر قضايا الإنسانيّة على الإطلاق. الحمّام يصبح في هذه البنية مهمًّا لدرجة تستدعي أن يقتل شخص صديقه، ويخطّط طويلاً لقتله بساديّة بشعة: "يكفي أن أرفع يدي على أيّ حجر من الصوّان الصلب، وأهوي به على رأس صديقي، فتتطاير الدماء ونثار جمجمته، سأجعل ما تبقى من جمجمة صديقي منفضة لسجائري، أنا لا أدخّن حالياً، ولكنّي سأدخن في المستقبل لهذه الغاية"([3]).

وبذا، يصبح الخوف المسترسل في الحدث الغرائبي نواة للقلق الإنساني إلى حد يدفع الإنسان إلى الركض في الشوارع هروباً من لا شيء، وإلى التفكير في قتل إنسان؛ لأنّه السبّاق إلى دخول الحمّام، وإلى السهر طوال الليل من أجل الحصول على جلدة للحنفيّة.

([1]) محمد طمليه: المتحمسون الأوغاد، ط1، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٥، ٣٣-٣٦.

([2]) نفسه: ٤١.

([3]) نفسه، ٥١.

وهذا الإنسان الخائف التعس هو محور القصص عند سامية عطعوط في مجموعة (جدران تمتصّ الصوت)، "والثيمة المركزيّة عند سامية عطعوط هي أنّ القصص مبنيّة بناءً حلمياً رمزيّاً بما يخدم لقضيّة المركزية وهي الإنسان بما هو كائن محاط بأضداده"([1])، وهذا الإنسان كثيراً ما يُسحق دون رحمة في مجتمع يغيّر مفاهيمه وأولويّاته من وقت إلى آخر دون مرجعيّة ثقافيّة محدّدة. وفي محاولة تتبّع هذه الأولويّات والعزف على أوتارها يصبح الإنسان عازفاً شاذّاً في جوقة كبيرة. فالبطل في قصة (عراة) من المجموعة نفسها يكتشف أنّ الصفعات كانت تنهال عليه وعلى جحا وبهلول منذ الصغر؛ لأنهم لا يملكون عباءة مثل السّادة الذين اعتادوا على أن يجلسوا على أبواب مجالسهم؛ لذا قرّر البطل أن يبيع أتانه (سعدى)، ويشتري بثمنها عباءة لعلّه يبتاع بها السيادة والاحترام اللذين افتقدهما طوال حياته في عالم لا يحترم إلاّ العباءات بغض النظر عمّن يلبسها. ويصدق حدس البطل فما يكاد يلبس العباءة حتى أصبح سيّداً يجلس في صدر المجلس، أليستْ له عباءة جميلة تبوئُه هذا المكان الرفيع؟ ويظنّ البطل أنّه بذلك قد حقّق مبتغاه في الحياة، وأنّه قد ضبط إيقاعه على إيقاع السّرب، ولكن الأولويات تتداخل مرة أخرى؛ ففي القرية المجاورة يمنع من دخول المجلس كغيره من السادة؛ لأنه يلبس عباءة!! والقوانين لا تسمح بالدخول إلاّ للعراة. ومرة أخرى يجد البطل نفسه مستلباً مسحوقاً؛ المرة الأولى باع أتانه التي يحبّها ليشتري عباءة، وهذه المرة هو مضطر إلى أن يعرض جسده عارياً ليدخل المجلس، ويعود إلى صفوف السادة. يتردّد قليلاً، ثمّ يفهم اللعبة، ويقول لجحا وبهلول: "اخلعا ما ترتديان من ثياب واتبعاني"([2])، ودخلوا المجلس، وهناك كانت الصدارة للعراة، والذين يلقون بثيابهم بعيداً، ولعلّهم يلقون معها الكثير من مبادئهم في واقع بات مرهوناً بضوابط غريبة وغير معلنة.

"وإذا كان الواقع معطى كاملاً وشاملاً، فإنّ عملية إدراكنا له ليست كذلك، وإنمّا تتكامل، وتتسع مع كلّ إبداع، وبعد كلّ ممارسة"([3]). وهذا الإبداع وهذه الممارسة يصبح لهما وقع آخر عندما يمتزجان بالغرابة والسخريّة والدهشة ، عندئذ يقدّمان صور

([1]) حكمت النوايسة: المآل، ٢٩.

([2]) سامية عطعوط: جدران تمتصّ الصوت، ٤٤.

([3]) ميخائيل عبده: أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، ١١٩.

الوقائع وحقائقه بتتابع وتقارب وتجريد يثير الدهشة بل الفزع. وقد يقرّب هذا الواقع المتخيّل إلى أقرب صورة في نفس المبدع، أيّ إلى صورة بطيخة مثلاً، تندفع في قصة (البطيخة) لأحمد الزعبي من مكان مجهول، وتنزل عبر الشوارع متدحرجة بسرعة، ويصبح همّ الكلّ الإمساك بها، وتزداد سرعتها، ويزداد عدد المتقدّمين من أجل ذلك، ويتحوّل المكان إلى مهزلة كبيرة؛ فالكلّ يركض، والصرخات والتأوّهات والتساؤلات تنهال من هنا وهناك، ولا أحد يستطيع أن يمسك البطيخة، ويبدأ الراكضون بالتساقط متعبين أو موتى في رحلة ركضهم العبثيّة وراء البطيخة، ولا يعود هناك فرصة للتوقّف أو لأخذ راحة؛ ومن يتوقف يكون نصيبه الموت تحت الأقدام، وتتحوّل الحياة إلى عذاب متجدّد لا ينتهي، يُستأنف في كلّ لحظة "العالم يركض والبطيخة تركض، يسقط الناس، ويبدأ آخرون من جديد، ولم يكن يلوح في الأفق أنّ النّاس سيتوقّفون عن الركض أو أنّ البطيخة ستخفّف من دحرجتها أو أنّ هناك لحظة للراحة أو التوقف أو النفس"([1]).

وبذا، تصبح البطيخة رمزاً من رموز التطاحن في هذه الحياة التي تلغي إنسانيّة الإنسان، وتهمّش مشاعره ووجوده وقيمه، ويغدو السّرد الغرائبي أداةً لتمثيل هذه الرموز التي تطغى على روحانيّات الإنسان، وتفسّخ حضارته وذاته، وتدفع به إلى ساقيتها الجهنميّة التي تغمسه دون توقف في سعيرها.

وفي قصة أخرى في المجموعة، وهي قصة (الرجل الذي أكل لحم كلب) يتحوّل الحبّ الإنساني على خلاف ما سبق إلى طاقة هائلة تجعل الإنسان يمتلك قوّة افتراسية تعادل قوّة الوحش؛ فبطل القصة وهو فلاح شبه معدم يفاجأ بكلب ينقضّ على طفلته الصغيرة ذات الأعوام الثلاثة، وينهش صدرها وجبهتها وظهرها، فتثور مشاعر الحبّ والغضب في نفسه، فيتحوّل إلى إنسان بقوّة أسطوريّة، فينقضّ على الكلب المفترس، ويثبّته بيديه، ثمّ يفتح فمه، ويلتهمه حتى الذيل. إنسان يفترس كلباً ضارياً!!! هذا يحدث فقط عندما يُشحن الجسد بقوّة الحبّ والتضحية. وعلى الرغم من غرابة الحدث، إلاّ أنّ أحمد الزعبي همس في آذاننا قائلاً: يمكن أن نهزم الكلب، ونمنعه من نهش الصدور والجباه والظهور إذا ملكنا مثل هذه القوّة المتدفّقة من الحبّ.

([1]) أحمد الزعبي: البطيخة، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٨٧، ٨.

وفي مجموعة أخرى لأحمد الزعبي تحمل اسم (البحث عن قطعة صابون) يقرّر البطل في قصة (اختفاء كتاب الأحلام)[1] أن يدوّن أحلامه، وأن يولي هذه الأحلام التي يكبتها اهتماماً خاصاً، ولكن تنقلب الأمور إلى غرائبيّة كوميدية عندما يُضيع البطل ذلك الكتاب، ولا يجد له طريقاً؛ فالبطل يحوّل موضوع كتابه إلى قضيّة عائلية، ومن ثمّ وطنيّة وصولاً إلى العالمية، ويقيم الدنيا ولا يقعدها، ويجنّد كلّ الجهات الرسميّة وغير الرسميّة التي لها علاقة،والتي ليس لها علاقة في هذا البحث العابث، ويضخّم البطل قضية ضياع كتاب أحلامه لتصبح قضيّة عالميّة، في حين أنّ آلاف البشر والمدن والحقوق تضيع، ولا أحد يبالي بها، أليس هذا غريباً؟ وفي النهاية يجلس البطل، وينتظر "انتظر .. انتظر من يأتي أو يتصل أو يخبر عن العثور على كتاب أحلامي"([2]).

وفي قصّة أخرى من المجموعة نفسها تحمل اسم (أبو رأسين)([3]) يولد بطل القصة برأسين بسبب تشوّه خلقي، ويعيش البطل لمدة ثلاثين سنة برأسين: أحدهما حيّ، وهو الذي يعيش به ، والآخر ميّت يحمله دون أدنى فائدة له؛ ولذا، يسمّيه الناس (أبو راسين). وتسير الأمور على ما يرام إلى أن يصاب بطل القصة بألم شديد في رأسه الحي، ويراجع الأطبّاء؛ فيقرّرون استئصال الرأس المريضة. ومع ازدياد الألم يقرّر المريض قراراً خطيراً: يقرر استئصال الرأس الحي التي تؤلمه ليعيش بالرأس الميّت التي لا تؤلم. يرفض الأطبّاء ذلك، ويحذّرونه من مغبّة هذا السلوك لا سيما وأنّه سيفقد ذكرياته وإدراكه وفهمه ومشاعره وآماله مع فقدان الرأس الحي، لكن (أبو راسين) يشتدّ إصراره على قراره الذي سيعتقه من الماضي وآلامه، ومن الفهم والإدراك وتبعاتهما. ففي عالم كهذا العالم الذي يدفع بالعاقل إلى الجنون، لا عجب أن نرى أحداً يرغب في مصادرة ماضيه وآلامه والعيش دونهما. وأخيراً يجري الأطبّاء العمليّة ، ويخلّصونه من الرأس الحي أو من الرأس الميّت ؛ وبذلك يموت البطل أو

([1]) أحمد الزعبي: البحث عن قطعة صابون، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٨٧، ٥.

([2]) نفسه: ١١.

([3]) كتب أحمد الزعبي في هامش هذه القصة، ١١: "في عام ١٩٨٦ أنجبت امرأة عربية طفلاً برأسين؛ إحداهما حيّة والأخرى ميّتة، ولايزال الطفل برأسيه على قيد الحياة". فقصة إنسان برأسين قصة وقعت، وليست حدثاً عجائبيًّا لا يمكن الحدوث؛ لذا عددتها قصة غرائبيّة.

يعيش، لا أدري.. ولا أحد يدري ما الذي حدث بعد ذلك لأبي رأسين الذي تجاوز آلامه، واستأصل رأسه الحي!!

وفي قصّة (فضيحة) لأحمد الزعبي يفتتح السّرد الغرائبي بصراخ الكثيرين: "فضيحة.. فضيحة.. العاهر، انظروا إلى العاهر"([1]). هكذا كان ردّ فعل الناس تجاه السلوك الشاذ لبطل القّصة؛ ففي يوم وهو يتجه إلى المقهى أصابته حالة غريبة لا يعرف لها اسماً؛ فقد شعر بحرّ شديد لاسع في نصف جسده الأسفل، وببرد كامل في نصف جسده الأعلى، وطفق يتحرّك بشكل غريب، ويتراقص كمن توخزه الإبرة حتى تجمّع الناس حوله يرقبون سلوكه الغريب، ويتساءلون: ما الذي يحدث؟ وفجأة خلع الرجل بنطاله وملابسه الداخليّة، وأبقى جسده الأسفل عارياً، وأخذ يقفز في الهواء طلباً للبرودة لجسده الأسفل، ثمّ تمدّد أرضاً طلباً للدفء لجسده الأعلى، ثمّ خلع حذاءه الملتهب، ووضعه على رأسه ليشعر بشيء من البرودة، وأثناء قفزه المحموم لاحظ في إحدى القفزات أنّ الطقس في الأعلى معتدل؛ فقفز باتجاه سلك الكهرباء، وتعلّق في الهواء، وعورته تلوح في السماء، والكلّ يصرخ: عاهر.. فضيحة، لكنّه لم يبال، بل بقي متخذاً من السلك موئلاً.

فيما بعد اعتاد الناس على أن يمرّوا ويرونه معلّقاً في الهواء بادي العورة دون أدنى دهشة. أمّا الحكومة فقد أمرت بتغطية العورة نهاراً وكشفها ليلاً خشية الاختناق. وتسرّب هذا السلوك الغريب إلى كثير من المواطنين لذي احترفوا التعلّق على الأسلاك بعورات مكشوفة. وبذا، يغدو الحدث الغرائبي نمطاً من أنماط التناقض والازدواج اللذين يعيشهما الإنسان؛ فنصفه يحترق، ونصفه الآخر يكاد يتجمّد، وعندما يشكو من تناقضه يُهاجم ويلفظ ويحارب، فلا يكون أمامه إلاّ الاحتجاج بأعلى صوته، وإن كانت صرخاته تذهب هباءً إزاء سلطة لا تسمع، وتتركه معلّقاً في الهواء إلى ما شاء الله.

وفي قصّة (البحث عن قطعة صابون) لأحمد الزعبي يضخّم الكاتب موضوعاً عاديّاً ليصبح رعباً مضحكاً وغريباً في الوقت ذاته . فالصابون لسبب ما يختفي من البلد ، ويؤدي اختفاؤه إلى أزمة في النظافة ، والكلّ يتذمّر ويشعر بالقرف، ويصبح الهمّ الشاغل للناس هو الحصول على قطعة صابون ، وسرعان ما تصبح المطالبة بقطعة صابون أمراً يهدّد أمن الدولة وسلامتها، وبعض الناس يفكّرون في الهجرة من البلد

([1]) أحمد الزعبي: البحث عن قطعة صابون، ٢٩.

إلى حيث الصابون، في حين يقــرّر بعــضهم صـــناعته، ويــستدرك آخـــرون علـــى هـــذا القرار قائلين: "وإذا كان ممنوعاً؟ فردّ آخــر: لا تكــن متــشائماً إلـــى هــذا الحــدّ. دعونـــا نبدأ"(1). ولكنّ الصابون لا يُصنع؛ لأن كلّ الــذين فكّــروا فـــي ذلــك اختفــوا دون أثـــر، وكلّ من وجدوا معه قطعة صابون زُج به فـــي الــسجن، ومجلــس الأمـــن يــضع قــضيّة فقدان الصابون على رأس جدول أعماله. وفـــي خــضم ثــورة الــصابون تنتهـــي القــصّة، والصابون هو الحلم لعلّ الحلم ليس في الصابون العـــادي، بــل فـــي شـــيء آخــر نحتاجــه لتنظيف حياتنا ومستقبلنا، شيء بات مفقوداً في حياتنـــا كمـــا فقــد الــصابون فـــي القــصة، فهل يُكتب لنا أن نجده؟!

وقد يتعالق الجنـــون أحيانـــاً مـــع الــسّرد الغرائبـــي؛ إذ إنّ كليهمـــا يــصدران عـــن مرجعيّة غير اعتياديّـــة، كمـــا أنّهمـــا يقتحمـــان الــشرعيّة الاعتياديّـــة للــسّلوك اليـــومي، وينتهكان المعتاد والمألوف. ويــصبح الجنـــون حــدثاً ســـرديًّا غرائبيـــاً كابوســـيًّا عنـــدما يوظّف العنف والجريمة في ثنايـــاه. ففـــي قــصّة "ثلاثيـــة الــذاكرة المفقـــودة"(2) لـــسامية عطعوط يشعر نزلاء مستشفى المجانين بالجوع الشديد، ويقرنـــون لـــسبب مـــا بـــين العقـــل وأكل اللحم، (لازم نأكل لحمة حتى نعقـــل"(3). وعنـــدما يعـــدمون الوســـيلة لأكـــل اللحـــم، يذبحون الممرّضة (ســـلوى)، ويطهونها،ويمـــضون فـــي ازدرادهـــا، والطبيـــب المـــسؤول عن المستشفى يُصعق من هذا السلوك البـــشري، ويغمـــى عليـــه، عنـــدما يـــستيقظ، يـــدرك أنّ الجنون هو التيّار الجديـــد، ويجتاحـــه الجنـــون الجمعـــي الـــذي يلقـــي بظلالـــه علـــى المكان، ومن منطلق (إذا جنّ قومك، لاينفعك عقلك) يلقـــي بعقلـــه بعيـــداً، ويلـــبس مريـــول المجانين، وينضمّ إلى المجانين ليشاركهم وجبتهم الآدميّة.

والغرائبي الذي يصادر المنطق والمقبول في ســـلوك المجـــانين ينـــسحب علـــى العقـــلاء، فيدفعهم إلى حافّة الجنون عندما تغـــدو كوابيـــسهم حقيقـــة. ففـــي قـــصّة (المطايـــا) يحلـــم البطل بأنّ خنزيراً يمتطي ظهره، وعندما يستيقظ، ويـــذهب إلـــى الـــسّوق، يلمـــح خنزيـــراً على واجهة إحدى المحلاّت، فيتعلّق في رقبته، ويمتطيه، وعندما يلتفت حوله ، فماذا

---

(1) أحمد الزعبي: البحث عن قطعة صابون، ٥٣.

(2) القصة من مجموعة سامية عطعوط طقوس أنثى، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ٥٠-٥٤.

(3) نفسه: ٥٢.

يجد؟ يجد "كلّ من المارّة يحمل خنزيراً على ظهره، ودون مبالاة يتابع سيره، ويمضي"([1]). وبذا، يصبح الكابوس واقعاً، أو يصبح الواقع كابوساً.

والكوابيس النهارية تلاحق الإنسان في أبسط متطلّباته الإنسانيّة. ففي قصّة (الملعون) لبدر عبد الحقّ يدخل بطل القصّة إلى مطعم المدينة الوحيد ليأكل، ويطلب ما لذّ وطاب من الطعام، وعندما يقبل على طعامه، يصطدم بقانون قد استنّه صاحب المحلّ، وهو: "لا تأكل رغيفاً مقسوماً، ولا تقسم رغيفاً كاملاً"([2]). يرفض البطل هذا القانون الجائر، ويصمّم على أن يأكل في هذا المطعم الغريب الذي تخالف قوانينه كلّ قوانين مطاعم الدنيا، وعلى الرغم من معرفته بأنّ العقوبة ستكون خلع ملابسه وإلقاءه عارياً في الشارع، يأكل البطل وخدم المطعم يحدّقون فيه بدهشة، وعلامات الجوع بادية على وجوههم، لا أحد يجرؤ على الأكل وتجاوز أوامر صاحب المطعم الذي يفكّر عنهم ويلغي وجودهم.

وعلى الرغم من أنّ البطل يعد بدفع ثمن الطعام، إلاّ أنّ صاحب المطعم يوبّخه بشدّة، ويهدّده بعقاب كبير؛ لأنّه تناول الطعام ولم يبق جائعاً كباقي الخدم والزبائن؛ "فكلّهم جياع، ولكنّهم لم يخالفوا التعليمات"([3]). ويلاقي البطل المتمرّد على الجوع وعلى صاحب المطعم مصيراً لا يقلّ غرابة عن المطعم وصاحب المطعم وقوانينه، فيلقى به في الشارع عارياً؛ حيث يقابل باحتقار واشمئزاز الكلّ. وبذا، يغدو العري رمزاً لتعسّف صاحب المطعم وظلمه، وينجح السّرد الغرائبي الساخر في بناء مجموعة من العلاقات الرمزيّة التي تستثمر كسر المتوقّع في جدولة قاموس رمزي خاصّ بهذه القصّة؛ فصاحب المطعم رمز للحاكم الظالم، والمطعم هو الوطن، والزبون هو الإنسان العادي البسيط الذي يواجه قسوة صاحب المطعم، والخدم هم أتباع النظام الاستبدادي الذي يرفضه الزبون البسيط، ويستمرّ في مواجهته حتى بعد طرده من المطعم. فالبطل يواصل دورانه، وقذف المطعم بالحجارة أملاً في أن يصيب رأس السيّد الكبير (صاحب المطعم) إصابة قاتلة([4]).

([1]) سامية عطعوط: طقوس أنثى، ٦٦.

([2]) بدر عبد الحق: الملعون، ط١، مكتبة عمّان، عمان، ١٩٩٠،٢٠.

([3]) نفسه: ٢٣.

([4]) إبراهيم خليل: القصة القصير في الأردن، ٢٦.

وهذا النمط من الثورة ينتقل إلى قصة (رجل بلا عـورة) حيـث يثـور بطـل القـصّة على البساطير الغاشمة، ولكـن بطريقتـه التـي تثيـر حنـق الرجـال وفـضول الأطفـال وخجل النساء. فبطل القصة (أبـو حطـب) قـد خـسر بيتـه عنـدما اقتحمتـه البـساطير واللحى التوراتيّة فخسر بذلك أرضه (كرامته)، ومـع مـوت زوجتـه فقـد الراحـة. والآن بات يفقد أجزاءً من كرامته كما فقد عورته عندما ركلـه بـسطار ضـخم بـين فخديـه([1]). ومنذ أن فقد كرامته اعتاد على أن يرفع ثيابـه، ويتبـوّل ويتبـرّز أمـام الكـل دون أدنـى خجل. الرجال في المخيّم هدّدوه بالعقاب إن لـم يتوقـف عـن سـلوكه المـشين؛ فأحـدهم قال له: "ها هي الخيام توشك أن تصل، وسيـصبح لأسـرتك ولكـلّ أسـرة خيمـة جميلـة، وستكون الأمور كلّها عال العال"([2]).

فهل كفّ أبو حطب عن التبرّز بسبب الخبـر الـسعيد؟!! لا، بـل غـالى فـي كـشف عورته والتبوّل أمام الناس أصحاب الكرامات المهـدورة فـي هـذا المخـيم الـصحراوي، وإخاله سيمارس هذا الـسلوك الغريـب –التبـوّل العلنـي– حتـى يـستعيد ذلـك المفقـود (الكرامة).

فالغريب في هـذه القـصص يـساند شـعور البطـل بـالقهر، ويقـتحم بـه صـمت الصامتين، ويغدو صرخة مجلجلة بكلّ ما فيها مـن ألـم ووجـع فـي دنيـا مـن الـصمت و(العورات المكشوفة)!!

وفي قـصّة (الـدم الأوّل)([3]) يـنجح الكاتـب إليـاس فركـوح فـي دمـج الـواقعي بالغرائبي وفي كسر أفق التوقّع متجاوزاً النـسق الـسردي الـواقعي الـذي اعتـاد عليـه الكاتب عن طريق الخبرة أو القراءة السّابقة، لا سـيما إذا كـان نـصّاً دينيّـاً. لكـن إليـاس فركوح يتمرّد على النصوص الجاهزة والمغلقة، ويـسمح لنفـسه بالتعـدّي علـى موثوقيّـة وتسجيليّة هذه النصوص لينقلها إلى مستوى النص المفتـوح علـى تـأويلات متعـدّدة غيـر نهائيّة، وذلك على طريق تطويع النص لراوٍ جديد ورواية جديدة.

([1]) بدر عبد الحق: الملعون، ٨٣.

([2]) نفسه: ٨٠.

([3]) نشرت هذه القصة لأوّل مرة في مجموعة (أسرار ساعة الرمل) عام ١٩٩١.

ففي (الكتاب المقدّس)([1]) أنّ "هابيل كان راعياً للغنم، وقايين (قابيل) كان عاملاً في الأرض، وحدث من بعد أيام أنّ قايين قد قدّم من ثمار الأرض قرباناً، وقدّم هابيل أيضاً من أبكار غنمه ومن سمانها، فنظر الرب إلى هابيل وقربانه، ولكن إلى قايين وقربانه لم ينظر؛ فاغتاظ قايين وسقط وجهه"([2]). وقد اتخذ إلياس من هذه الحكاية نصاً موازياً، ولكن ضمن أحداث جديدة وتأويلات غير معهودة؛ فقابيل عنده مزارع نشيط يعمل في الأرض، فيأتي بالخضرة، ويخرج الماء من قلب الأرض، أمّا هابيل الراعي، فيعتدي على أرض أخيه، ويجعلها مرتعاً لغنمه. يشكو قابيل لوالده جور أخيه، فيقول الأب (آدم): "الأرض ملك الرب وهو صاحبها"([3])، فينصف هابيل. أما قابيل، فـ"عذاب مقيم كان يستقر في قلب قابيل"([4])، وإله السماء يتحيّز لهابيل، ويقبل قربانه الذي سمن على حساب أرض قابيل دون قربان أخيه، فيغضب قابيل، ويقتل أخاه، ويبوء بلعنة السماء والأرض غير مبالٍ بذلك. وتنتهي قصّة إلياس الغرائبيّة المحمولة على قصة أخرى دون خاتمة مبتكرة، بل يبقى النص مفتوحاً على كلّ الاحتمالات والتأويلات.

وقصّة آدم وابنيه قابيل وهابيل تشغل كذلك ذهن الكاتب فايز محمود بوصفها مرجعاً دينيّاً وميتافيزيقيّاً ونصاً غائبياً يوظّفه في بنية قصصيّة تتسربل فيها المعالجات السّرديّة الفلسفيّة والميتافيزيقيّة بمشكلات المصير الإنساني([5])؛ لذا نراه في قصة (قابيل)([6]) منهمكاً باستخلاص الدّلالات الفلسفيّة لما هو ظاهري ويومي عرضي. وتلعب البنية السّرديّة الغرائبيّة دوراً أصيلاً في تجاوز المألوف إلى الذهني والمجرّد ودفع السّرد إلى القلق والتّساؤل، وإفراز التأويلات المتعددة واللامتناهية في إزاء

([1]) اخترت أن يكون النص المغلق من الكتاب المقدّس (التوراة) لا القرآن على الرغم من ورود القصّة في كليهما؛ لأنّ الكاتب على ما يبدو اختار ذلك؛ فكل التناص في قصّته يقع ما بين ما يسرد وما بين التوراة، ويستبعد القصّة ذاتها الواردة في القرآن الكريم.

([2]) الكتاب المقدّس، ط١، دار الكتاب المقدّس، القاهرة، ١٩٩٩، ٤.

([3]) إلياس فركوح: الأعمال القصصية، ط١، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٢، ص٥١٧.

([4]) نفسه: ٥١٨.

([5]) فاضل ثامر: جدل الواقعي والغرائبي في القصة الصيرة في الأردن، ١١٠.

([6]) نشرت هذه القصة لأوّل مرّة عام ١٩٩١ ضمن مجموعة قصصيّة تحمل اسم (قابيل).

النص الديني المغلق.

ويقوم السّرد اللاحق بإيهامنا بموثوقيّة الحدث إلى جانب توظيفه للعبة الحوار التي تعلي من أزمة الصراع والمصير الإنساني. فآدم يبرّر الحرب الشعواء على الأفاعي بأنها طريقة للبقاء، وهابيل يتساءل: "إذن فالحياة يجب أن تقتلنا حفاظاً على استمراريّتها"([1])، ويجيب آدم: "إنّه صراع البقاء فحسب، الحياة خالدة بنا وبهم وبنا أوبهم أو بدوننا معاً، ربّ الحياة أعلم"([2]).

ويعيد الكاتب فايز محمود صياغة الحكاية المقدّسة وفق منظور فلسفي جديد، وليس كما وردت حرفيّاً في الكتاب المقدّس، ويطرحها بمنظور دنيوي أرضي وحسّي مثقل بالقلق الإنساني والتساؤلات المحيّرة وغني بالإحالات الدّلاليّة المتستّرة بالحدث الغرائبي. فقابيل الذي يعشق توأمته (اقليما) يقدّم قربانه النباتي إلى الرب، فيرفضه الرب، ويقبل قربان (هابيل)، عندها يعود (قابيل) غاضباً، ويحتجّ على أبيه آدم قائلاً: "تجعلني مزارعاً، وتدفعني إلى الربّ لتكسر قلبي"([3]).

ويقرّر قابيل أن يقدّم للإله قرباناً من لحم، ويقول: "إن كان الرب يستسيغ قربان اللحم، فسأرفع إليه هذا القربان –أنت هابيل"([4]). ويقدم قابيل على قتل أخيه بخنجر، ويشعر بالنشوة؛ لأنّه استأثر بأخته (اقليما) التي يعشقها، وينسب الدم الأحمر إلى أخيه، أمّا دمه، فيجزم أنّه أبيض كما الحليب، ويغضب بشدّة عندما يدرك أنّ دم أخته وحبيبته (اقليما) أحمر اللون، ويقول لها: "فأنت إذن يسري فيك دم هابيل، أنت كنت تخونيني وإيّاه في جوفك الدم يشهد"([5]). فيقتل (قابيل) أخته؛ لأنّ دماء بلون دماء (هابيل) تسري في عروقها، ويسلم نفسه للموت بعد ذلك.

آدم الحزين يدفن أبناءه الثلاثة (هابيل وقابيل واقليما) حيث وجدهم، ويعود إلى حواء محزوناً مطعوناً في قلبه، ويحيل القصة إلى صراع إنساني قد لا يكتب له الانتهاء أبداً. "إنّ الطوفان آتٍ من لجج النفوس، وهو بركان يقذف حممه من طمأة

([1]) فايز محمود: بلا قبيلة، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢.

([2]) نفسه: ١٤٤.

([3]) نفسه: ١٤٩.

([4]) نفسه: ١٥٠.

([5]) نفسه: ١٥٩.

الطين في الخلايا، تهشّم الأفق في وجدنا والوجود، فأنّى لنابعد أن نجوز دون تيه؟ طويلٌ طويلٌ درب عودتنا الذي يبتعد"([1]). وبذا يتوسّل فايز محمود بالسّرد الغرائبي الذي يفكك نصّاً دينيّاً مغلقاً، ثمّ يعيد بناءه لإحالة القارئ إلى دلالات تشي بقلق الإنسان حول مصيره، كما تشي بشكل خاصّ بقلق فايز محمود إزاء هذا المصير.

والسّرد الغرائبي "يوظّف الإحراج ليس لتبيان الإحساس بالارتباك الذي يعيشه المرء عادة فحسب، بل وكذلك لتبيان الطريقة التي يمكن أن تتغيّر بها أولويّات القيمة بصورة تدعو للسخرية"([2]). فبطل قصة (القلعة) لسليم المعاني يقف على باب القلعة التي يعيش فيها الكثير من الناس مرتاحين ومترفين، ويجادل لدخولها، ولكن الدخول ثمنه كبير. فكل من يدخل عليه أن يقدّم فحولته ثمناً، فيتردّد البطل في دفع الثمن الباهظ، وحارس القلعة يقنعه قائلاً: "ماذا تجديك رجولتك... وما حاجتك إليها، وهل أنت أفضل من كلّ الذين ولجوا القلعة بعد خصيهم؟؟"([3]). يبدأ البطل بالتراجع عن فروسيته المشهورة وعزّة نفسه، ويصبح همه أن لا يتألم في عمليّة الخصي، ويطمئنه الحارس قائلاً: "إننا نقوم بعمليّة الخصي بواسطة أشعّة الليزر، فهي لا تأخذ وقتاً ألبتّة، ولا تشعر بأيّ ألم"([4])، ويوافق البطل على خصيه تحت إلحاح الحاجة والفقر، ويعود إلى بيته محمّلاً بالفواكه، وقد سدّد ديونه، وفقد رجولته مقابل ذلك، فتلعنه الزوجة لأنه قبل بالإخصاء الذي جعله من رعايا القلعة.

فهذه القصة كما هو واضح تتشكّل من مستويين: مستوى واقعي حضوري، وآخر ترميزي غيابي، وبذا، يبني السّرد الغرائبي عالماً من لبنات حسية ليخفي المستور وإن كان يشي به. فالغرائبي يتحوّل إلى أداة "ضدّ المسخ والتشويه والتدجين، وصرخة ضد استلاب الإرادة الإنسانيّة والحريّة الفرديّة، وفضحاً لمظاهر القسوة والعنف التي يتعرّض لها الفرد في المجتمع المعاصر"([5]). والتفريق ما بين الخيال والواقع

([1])فايز محمود: بلا قبيلة، ١٦٢.

([2]) ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا، ١٤٦.

([3]) سليم ساكت المعاني: القلعة، ضمن مجموعة مختارات من القصة القصيرة في الأردن، ٨٠.

([4]) نفسه: ٨٠.

([5]) فاضل ثامر: جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن، ١٢٢.

في الغرائبي مرتبط بعدم قدرة المرء على التعويل على إدراكه للواقع([1])، وإن سعى إلى الكشف عن الانحطاط وكبت الأنفاس والرّعب الذي يتميّز به عالمنا الإنساني([2]).

والانحطاط في عالمنا الإنساني يصل إلى حدّ لا يحتمل. ففي قصّة (هما خياران فقط) لمنيرة شريح ندخل إلى عالم يختلط به الوعي واللاوعي والعقل والجنون والمنطق واللامنطق. فبطل القصة يُتهم بقتل الرأس الكبير، والبطل يعترف بذلك، لكنّه يجزم بأنّ الرأس الكبير هو السّبب في ذلك؛ فالرأس الكبير قد امتهن إذلال الرأس الصغير (البطل)؛ فقد جعله ميداناً للتجارب؛ فيهينه ثمّ يرصد ردّ أفعاله بالموجات الكهرومغناطيسيّة، ويقيس ذبذبات الكرامة والعزة. وبالقوّة وبالتهديد سامح البطل الرأس الكبير المرّة تلو الأخرى؛ لأنّه يملك أسلحة فتّاكة يهدّد بها باستمرار، لكن الأمور تصل إلى حدّ السخريّة التي لا تطاق عندما يطلب الرأس الكبير من الرأس الصغير أن يعطيه رأسه؛ لأنه يناسبه أكثر، وعندها لمعت في رأس البطل إشارة تحذيريّة "إنّهما خياران فقط، ولا ثالث لهما، إما أن يموت الرأس الكبير أو أموت أنا"([3])، وقد قرّر البطل أن يموت الرأس الكبير الذي داس كرامته المرة تلو الأخرى، ووصلت به الصفاقة إلى حد السطو على رؤوس الآخرين المستضعفين. فالغرائبي في هذه القصة مرآة مكبّرة لواقع يمتهن المواطن ويدوسه، ويسخر من وجوده. وعلى هذا الواقع المتهم والمدان أن يتوقّع رصاصة في الرأس من مواطن ما سيرفض أن يُسلب رأسه!!

والسّرد الغرائبي قد يتسربل في الوعي الذاتي للإنسان، بمعنى أنه يعلو على السطح، وينقل وقائع غريبة لا تلتقطها، أو لنقل: لا تولّدها إلاّ الذوات الواعية بحقيقة أزمتها الإنسانيّة. ففي قصة (النمل) لمريم جبر يتلقّى البطل تحذيراً من أحد لأصدقاء بعدم الخروج للشارع؛ لأنّ "النمل يملأ الشوارع ويقضم أقدام المارّة بصورة عجيبة"([4])، لكن البطل الذي يقوم بعمليّة السّرد يسخر من الصديق، ويخرج إلى الشارع، فلا يرى أيّ أثر للنمل، يتوجّه إلى عمله، وهناك تقع المفاجأة عندما يرى

([1]) ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا، ٧٨.

([2]) نفسه: ٢٠.

([3]) منيرة شريح: ضمن مختارات من القصة القصيرة في الأردن، ١٧٤.

([4]) نشرت هذه القصة ضمن (مختارات من القصة القصيرة في الأردن) عام ١٩٩٢.

"أسراباً من النمل تتراكض تجاهي.. أحجامها كبيرة وغريبة تتسرّب من مختلف الزوايا وتغطّي أرض الغرفة"([1]). والغريب أن لا أحد يرى هذه الظاهرة الغريبة إلاّ البطل، عندها يخرج من العمل "باحثاً عن ذلك الصديق فهو وحده الذي يمكن أن يصدّق ما أقوله له الآن"([2]).

أما في قصة (مطعم الشرق) لوليد سليمان، فالسّرد الغرائبي يقتنص فكرة القرين، ويبني عليها الحدث، وهو بذلك يستبدل بالبنية الواقعيّة الخالصة أخرى واقعيّة – غرائبيّة على أن يظلّ الواقعي أرض حسيّة يدرك من خلالها غرائبية الحدث. وفكرة القرين قديمة في الآداب والمعتقدات الإنسانيّة، والفكرة الأكثر شيوعاً بخصوص القرين هي الانشطار بين الذات الطيّبة والذات السيئة. والقرين في الآداب القديمة هو ذات أخرى تشبهنا وترافقنا، أما في علم النفس، فهي حالة نفسيّة داخل الذات نفسها. وفي هذه القصة يدخل البطل إلى أحد المطاعم الشعبيّة، ويلتقي برجل غريب الأطوار يكتب همومه على ورقة، ويرغب البطل في محادثته، وعندما يقترب منه، ويحدّق فيه، يكتشف أنه يحمل وجهه بالذات "شاهدت أنّ وجه الرجل هو نفس وجهي بالضبط أنّه يشبهني كثيراً كثيراً، إنّه أنا"([3])، وعندها يولي البطل هارباً مرعوباً ممّا رأى. وهذا الحدث الغرائبي أكاد أجزم أنّه ليس عرضاً هدفه إثارة العجب أو رصد المتشابهين في العالم، بل هو عمليّة استحضار لآلام ومشاكل الإنسان التي توحّده في كلّ مكان من خلال الربط بين مستويين (واقعي/غرائبي) لاستنطاق الدلالات المغيّبة للوقوف على المعنى الحقيقي للحدث في المستوى الحضوري.

وقد يكون المستوى الحضوري المغمّى بالحدث الغرائبي بشعاً ومقيتًا إلى درجة تستثير مداركنا، وتستفز مشاعرنا الإنسانيّة، وتدفع بنا في مواجهة الواقع الرهيب بأكثر أدوات الإدراك دقّة وحساسيّة. ففي قصّة (حفل شواء) ليوسف غيشان تطالب أسرة البطل بحفلة شواء بسبب استلام الشهر الثالث عشر، ويوافق البطل على الحفلة مكرهاً، ويتجه إلى السوق ليشتري الذبيحة المطلوبة، وما هي الذبيحة؟ خاروف؟ أم بقر؟ لا ليس ذلك، بل لحم طفل آدمي!!

([1]) مريم جبر: طمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ٦٤.

([2]) نفسه: ٧٠.

([3]) وليد سليمان: مطعم الشرق، ضمن مجموعة مختارات من القصة القصيرة في الأردن، ٢٠٢.

يتوجّه البطل إلى السوق، وكلّه رغبة في لحم الطفل، وفي متجر اللحوم تتكوّم صناديق تحتوي على بشرٍ عراةٍ من أعمار مختلفة يدجنون منذ الولادة لأجل هذه اللحظة الرهيبة، والأسعار حسب العمر. وفي انتظار الموت يقبع الآدميّون في صناديقهم مشتغلين بأدوية يدويّة تباع في الأسواق، بينما البعض الآخر يقبع في غرف داخليّة ليقوم بعمليّة التناسل الكافية لرفد السوق بالمنتجات المطلوبة. وهذه التجارة المرعبة ليست مخالفة لأيّ شرع كما يقول أحد العاملين في المتجر: "نحصل على ما نريد بأسهل وأيسر السبل، وبشكل جماعي.. شرعي تماماً، فلم يرد أيّ تحريم لأكل لحم الإنسان في أيّ ديانة"([1])، "نحن نذبح وبشكل شرعي"([2]). إذن، فالذبح للإنسان وزجّه في الجحيم يحمل صفة شرعيّة إذا قام به القوي، واستحلّ فعله، وهذه التجارة الشرعيّة!! تستفيد غاية الاستفادة من الإنسان المذبوح؛ فتبيع لحمه وأعضاءه التناسليّة ودمه في الأسواق التي تدفع.

وهذا السلوك الغرائبي البشع الموظّف ببنية رمزيّة لا يتجاوز كثيراً الموجود لاسيما إذا علمنا أن تجارة لحم الأطفال باتت رائجة في بعض أسواق أوروبا وشرق آسيا، ولها مواقع خاصة للبيع على الإنترنت. وفي أماكن أخرى من العالم يبيع البعض أعضاءهم هرباً من الفقر، وفي أكثر من مكان في العالم تروج تجارة الأعضاء البشريّة في أرقى المستشفيات، ويتولاّها أناس يُسمّون الأطباء!!

ولكن هل تكتفي البنية السّردية الغرائبية في هذه القصة برصد هذا الانتهاك الصارخ لإنسانية الإنسان؟! لا أظنّ، لعلّها تقول ما هو أبشع؛ تقول: إنّ الإنسان في هذا الكوكب بات ذبيحة تُباع وتشترى في ظلّ أنظمة استبداديّة جائرة تحلّ ذبح مواطنيها ومواطني غيرها من الدول الضعيفة. أليس قتل الشعوب وامتهان كرامتها والمتاجرة بمستقبلها ضرباً من ضروب هذا الذبح الشرعي؟

والأحلام والأوهام كثيراً ما تزحم فضاء السّرد الغرائبي، "والأحلام إمّا أن تكون منطقيّة أو تركيباً من شظايا صغيرة من الماضي والمستقبل، وهي تأتي لتحقيق غاية، لكن هذه الغاية ليست حياة الشخص كلّها، وإنما ذلك الجزء الذي يعيش المرء فيه

([1]) يوسف غيشان: حفل شواء، ضمن مجموعة مختارات من القصة القصيرة في الأردن، ٢٠٧.

([2]) نفسه: ٢٠٧.

أثناء يقظته"([1]). وقد تنزاح هذه الأحلام إلى الواقع، أو تتداخل معه، أو يصبح الواقع تمثيلاً لها، عندها "تتلاشى الفروق ما بين الحلم والحقيقة، ويندمجان معها ليكوّنا كلاً واحداً لا ينفصم، ولا ندري أيّهما نتبع"([2]). ففي قصة (الحافلة تسير)([3]) للكاتب محمود الريماوي نقف أمام تجربة تكاد تكون واقعيّة في مظهرها ولا سيما في ظلال استخدام الراوي لضمير المتكلّم الذي يتحدث عن تجربة ذاتيّة مما يمنح السرد وثوقيّة وإقناعاً. لكن الجوهر الحقيقي للقصّة يتشكل في رؤيا حلميّة لا تتأسس على أرضيّة واقعيّة؛ ففي الحلم يرى البطل نفسه يقود حافلة غريبة؛ فكرسي القيادة يبتعد مسافة كبيرة عن الزجاج الأمامي، وفي طريق القيادة يسحق البطل الكثير من البشر تحت عجلات الحافلة. وعندما يفشل في القيادة، يلقي بنفسه خارج الحافلة، ويترك الركاب المشغولين في الثرثرة يلاقون مصيرهم الأسود، وذلك بعد أن اكتشف أنّ القيادة شرطها أن تكون بلا رؤية. وهذا الكابوس – كابوس القيادة بلا رؤية – يلاحق الراوي الذي يرى نفسه يجتاز نفقاً طويلاً معتماً في سيّارة صغيرة دون إضاءة أو مصابيح. وهذا الفعل الحلمي يزحزح السّرد الواقعي، ويدفعه إلى منطقة السّرد الحلمي الغرائبي، ويفتح النص على فضاءات تأويليّة لاحقة؛ "فالابتعاد عن الواقع من حيث هو مرجع موثوقية للنص والاقتراب من الغرائبيّة تحيل أعمال الكاتب من قصص تقول ما تريده إلى قصص تعبّر وتوحي تاركة للقارئ مساحات للتأمّل"([4]). وفي ضوء هذا السّرد الغرائبي يُفهم كابوس القيادة بلا رؤية ولا مصابيح ولا إضاءة بأنّه رمزٌ للشعوب التي تقودها تيّارات تنقصها الخبرة والرؤية بوضوح.

أمّا في قصّة (دم بارد)([5]) لجميلة عمايرة، فالحلم الكابوسي له قوّة تفضي إلى الموت؛ إذ إنّ الكاتبة قامت بعكس فعل الموت باتّجاه الآخر الرجل المحمول على

([1]) فورستر: أركان الرواية، ٤٣.

([2]) حسين جمعة: القوس والوتر، ٨٥.

([3]) هذه القصة من مجموعة (غرباء) التي نشرت لأوّل مرّة عام ١٩٩٣.

([4]) إبراهيم خليل: الأعمال القصصيّة لمحمود الريماوي بين التجريب والسرد الغرائبي، مجلّة عمان، عدد ٩٠، عمان، ٢٠٠٢، ١٨.

([5]) نشرت الطبعة الأولى من هذه القصّة عام ١٩٩٣.

فاعليّة الحلم([1]). فبطلة القصة التي تُسرد لنا بضمير المؤنّث الحاضر ترزح تحت وطأة كابوس يعاودها في كلّ ليلة، وتقول: "إنّ رجلاً يطاردني بقدمين من نار، ويدين طويلتين حادّتين يحمل بهما شيئاً ما لم أستطع أن أتبيّنه جيدًا"([2]). في النهار ولسبب مجهول تبحث البطلة عن ذلك الرجل الذي ينتهك أحلامها في كلّ ليلة، وفي جولتها في السوق تلاحظ حقيقة أو تخيّلاً أنّ رجلاً ما يتبعها من دون سبب؛ فتستدرجه إلى إحدى الزوايا المعزولة، وتقوم بتصفية غريبة للحساب، وتقرّر أن تؤدّب رجل كوابيسها في رجل آخر، فتسحب مسدّسها، وتطلق عليه ثلاث رصاصات "تجندل إثر ذلك باركاً في بحيرة دمه على الأرض"([3]). أمّا البطلة التي سوّت حسابها مع رجل آخر غريب لا ذنب له، فقد غادرتْ المكان مطمئنّة راضية دون أن تعلم أنّ الرعب سيبدأ الآن، وأنه لم ينته كما ظنّت، بل إنها صنعت للتو لعنة جديدة؛ فنقلت كوابيسها من دون أن تدري إلى الواقع.

وهذا الكابوس هو نفسه الذي يتكرّر في قصة (فوضى الأشياء)([4])، ولكن الحظ هذه المرة يجافي البطلة؛ فالرجل ذو لنظارة السوداء الذي تراه في أحلامها، فجأة يظهر من المجهول، ومن دون سبب يوجّه رصاصته إلى البطلة، فتقع صريعة. وبذا، يغدو السّرد الغرائبي تصعيداً لذلك الخوف من المجهول الذي يوازي في الأحلام خطّ الحياة في اليقظة، ويتداخل معه، ويصبح نبوءة سرعان ما تتحقّق في الواقع لتؤكّد مخاوف البطل. وهذا الحلم يمكن أن يشبه بقرني استشعار يدرك الإنسان بهما واقعه، ويتلمّس بواسطتهما مواطن الهلاك والشقاء.

أمّا في قصة (البقرة) لأحمد الزعبي، فمحاولة الكاتب ليمسك بالواقع تغذ بنا الخطا نحو السخريّة من هذا الواقع بكلّ ما يحمل من تناقضات واهتمام بالشكل دون المضمون. ففي قصة (البقرة) نصادف واقعاً غرائبيًّا ساخراً من نفسه بالدرجة الأولى متهماً إيّانا بالقصور والسطحيّة. فبقرة أم عوّاد تقع في بئر القرية، وكلّ الناس في القرية يتعاضدون لمساعدتها وإنقاذها من الغرق؛ فقد نزل أحد الرجال إلى الأسفل،

([1]) غسان عبد الخالق: الغاية والأسلوب، ١٤٧.

([2]) جميلة عمايرة: صرخة البياض، ط٢، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٣، ٢١.

([3]) نفسه: ٢٤.

([4]) من مجموعة جميلة عمايرة (صرخة البياض).

وربطها، وبدأت رحلة سحب البقرة. في كلّ مرّة كان الربط غير مناسب، وكانت البقرة تعلق عند فوهة البئر، فينقطع منها عضو. والرجل في الأسفل الذي هو بمثابة عين عمليّة الإنقاذ وعقلها يقول: "الوضع أمان .. الجسد سليم.. ارفعوا البقرة.. شدّوا بقوّة وحزم"([1]). وفي النهاية غدت البقرة أشلاء منثورة في كلّ البئر بعد رحلة عذاب، ولم ينجُ من البقرة إلاّ ذيلها المجيد. أهل القرية تلعثموا عند رؤيتهم للذيل، ثمّ صرخو: "الحمد لله .. الذيل سليم"([2])، واقتربت أم عوّاد (صاحبة البقرة)، وصاحت: "الشكر لله .. الذيل سليم"([3]). وعاد أهل القرية إلى القرية تغمرهم البهجة والنصر؛ فالذيل سليم. أمّا رجل البئر، فقد اختنق في البئر وهو يصرخ: "شدّوا الحبل". والحسّ الساخر في القصة الملوّن بالغرائبيّة الناتجة عن تضخيم الحدث القصصي يسعى إلى "الكشف عن الجنون العام أو الجنون الجمعي الذي يمارس قمعيّته الناجحة على البطل الوحيد من خلال محاولة إنقاذ بقرة أم عوّاد التي سقطت في البئر الواقع على أطراف القرية. ولكن هذا الجنون الجمعي يكتفي بإنقاذ ذيل البقرة تاركاً الرجل الذي هبط لإنقاذ البقرة"([4]).

وهذا الجنون الجمعي وإن كان مبالغاً فيه، إلاّ أنه يكاد أن يكون خيالاً مكبّراً لصورة موجودة في الواقع تحتاج إلى بعض التمهّل لالتقاطها، وسرعان ما تظهر غرابتها وجنونها للعيان.

وهذا الجنون الجمعي يتسلل إلى قصة (الفضيحة) ليحيى عبابنة ليثير فينا رغبة جامحة في الضحك حدّ الجنون. فبطل القصة يشارك في ندوة، ويلاحظ أنّ الكلّ يبتسم له ابتسامة غريبة، وفيما بعد يحاول الكثير أن يقولوا له شيئاً، لكنه يفشل في فهم ما يريدون قوله، وفيما بعد يكتشف البطل الحقيقة المخزية، إذ يكتشف أنّه عارٍ تماماً وعورته بارزة للعيان. شعر بخجل شديد، وحاول أن يستر نفسه عن عيون الموجودين الغارقين في الضحك بغطاء الطاولة، لكن كابوساً آخر كان في انتظاره

([1]) أحمد الزعبي: حيل الحكومة، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٣، ٤٨.

([2]) نفسه: ٥٠.

([3]) نفسه: ٥٠.

([4]) خليل قنديل: القاص أحمد الزعبي في (حيل الحكومة) يكشف عن الجنون الجمعي ويفضح العقلنة، الرأي، عمان، ع٩٢٢٥، ١٩٩٥/١٢/١.

"كانت الطاولات عارية من الأغطية... وجميع الموجودين في القاعة عراة... وقد بدت عوراتهم كأنها حبّات حنظل يابسة"([1])، عندها انخرط مع الكل في الضحك الهازئ من العورات المكشوفة. وهذه القصة لا نستطيع أن نصنّفها في مكانها الصحيح إلاّ ضمن فهمنا للسّرد الغرائبي، ودون ذلك تغدو القصة عرضاً رخيصاً للعورات، أو عبثاً لا معنى له ولا مبرّر. أما في ضوء أبعاد السّرد الغرائبي، نستطيع أن ندرك تماماً أن هذا الإغراب في السلوك ليس إلاّ مرآة صادقة لواقع يعيشه الإنسان؛ واقع يعرّي الإنسان من قيمه وأخلاقه وإنسانيّته، ويسخر منه، ولا يكون نصيب الإنسان في هذا الواقع المتهم بالعري إلاّ أن يغرق في الضحك الباكي من العراة.

وهذا الواقع المدان يفرز أفراداً سلبيّين لا يستطيعون أن يجزموا إن كانوا أحياء أم أمواتاً، وترتبط غرائبيته مباشرة بالواقع النفسي للإنسان الذي لا يقدر أن يعوّل على إدراكه للواقع([2]). ففي قصة (موت الرجل الميت)([3]) لجمال أبو حمدان لا يعرف بطل القصة إن كان حيّاً أو ميّتاً، لكنّه يميل إلى تصديق خبر موته عندما تقول له زوجته: "أنت إنسان ميّت"([4]). فيسلّم البطل كحقيقة موته، ويقرر أن يبحث عن قبر، ويمضي يومين في البحث، والزوجة تشجّعه على الانتقال إلى المقبرة؛ لأنّ هذا يناسبه، وتطلب منه أن يلتزم خلال ذلك بالابتهاج والانشراح حتى عندما يأتي الأصدقاء للتعزية. وأخيراً يجد البطل القبر المناسب وهو محفور وجاهز، نزل فيه وتمدّد وأغمض عينيه، وأحدهم أهال التراب عليه، وهناك شعر لأوّل مرّة بالحريّة؛ "أحسست بنشوة طلقة؛ لأنني أخيراً متّ موتاً حقيقيّاً وكاملاً"([5]). وفي المناسبات كانت الزوجة تأتي إلى القبر مع الأبناء، وتؤكّد للأبناء الأيتام أنّ الأب ما زال حياً مع أنّه ميت، في حين كانت تراه في السابق ميّتاً مع أنه حيّ.

فالإنسان في الواقع يبدو مسلوباً إلى درجة تثير استغرابنا كما تثير سخطنا، وتدعنا نقول: أيعقل ما يحدث؟ بالتأكيد لا يُعقل، لكنّه يحدث على الأقلّ في عالم

([1]) يحيى عبابنة: رابح والمجنون، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥، ٩.

([2]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ١٧٨.

([3]) القصة نشرت لأوّل مرة في الملحق الثقافي للرأي عدد ٩٠٣٦، في ١٩٩٥/٥/٢٦.

([4]) جمال أبو حمدان: كتاب الأيّام والأنام، ط١، الهيئة العامّة لقصر الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ٩٦.

([5]) نفسه: ١٠١.

جمال أبو حمدان القصصي.

أما في عالم سحر ملص القصصي، فالإنسان المطحون والمسكون بحمّى تأمين لقمة العيش يغدو له سلوك غريب في حياته. فالبطل في قصة (عامل الحانوتي) يقبل بمهنة عامل حانوتي على الرغم من خوفه من الموتى: "ومع أنّني كنت أخاف كثيراً من رؤية ميّت إلاّ أنّ الجوع جعلني أقبل العمل هنا"([1]). وفي أحد الأيام يفاجأ البطل من ورود ميّت يشبهه تماماً، ويردّد في نفسه: "لو كان لي توأماً لما كنّا متماثلين بالشكل هكذا"([2]). يشرع البطل في تجهيز الميّت للدفن، يتأمّل الملابس الجميلة والعطور والتابوت النفيس المهيء له، ويتساءل في نفسه ضاحكاً: "ماذا لو كان هو الميت وكان هذا المهرجان الضخم الذي سيقام غداً له واحسرتاه أمّي ماتت بلا قبر"([3]). قررّ البطل قراراً مجنوناً، قرر أن يجرّب شعور الأغنياء ولو في حالة الموت، عرّى نفسه، ودهن جسده بالزعفران، وتمدّد في التابوت وتوسّد وسادة حريريّة وسحب الغطاء، وراح في نوم عميق أبدي. في الصباح كانت المهزلة المحزنة المضحكة جثة الرجل الغني دفنت على أنّها جثة عامل الحانوت الفقير، أمّا عامل الحانوت، فقد قُوبل جثمانه بالأبواق الحزينة والحشد الكبير من المشيّعين، وبذا، أعطى الموت للبطل ما لم تعطه الحياة كلّها.

فالسّرد الغرائبي في هذه القصة أداة تلمز الواقع، وتهجو قسوته التي تحرم الإنسان الفقير من قبر وجنازة، وتجعله يقايض حياته، ويهجر الحياة في سبيل الحصول على قبر وجنازة وتابوت نفيس. وهذا الواقع الذي دفع بعامل الحانوتي إلى الموت لا يختلف عن واقع بطلة قصة (مسكن الصلصال) لسحر ملص. فبطلة القصة تعيش فراغاً روحيّاً، وتعاني من الإهمال والتهميش في حياتها بعد أن هجرها زوجها، وغدا يهب نفسه ووقته وجهده لتماثيل الصلصال التي يصنعها ثمّ يخفيها، وفي إحدى الليالي تحاول البطلة أن تحلّ لغز نفور زوجها منها، تجد في حديقة البيت قبواً لم تكن تعلم بوجوده من قبل، وفي داخله تجد العشرات من التماثيل هنا وهناك، وفي داخل القبو تابوت المغلق، تفتحه ، فتجد فيه تمثالاً من الصلصال قد صنعه زوجها ، وهو يشبهها

([1]) سحر ملص: مسكن الصلصال، ط١، دار البشير، عمان، ١٩٩٥، ص٣٧.

([2]) نفسه: ٣٧.

([3]) نفسه: ٣٨.

تماماً، منظر الوجه المتعفّن يخيفها، وتشعر بأنّها ميّتة تماماً مثل التمثال الذي يشبهها، بل تشكّ بأنّها ميّتة منذ زمن طويل، تسلم نفسها للموت، تلقي بجسدها في داخل التابوت، وتغرق في الظلام والموت.

فالواقع القاسي يجعل الإنسان يحار في جدوى وجوده وحقيقته، ويفكّ العرى بينه وبين رغبته في الحياة، ليغدو فريسة سهلة للموت وللتلاشي المادي والمعنوي. والسّرد الغرائبي يجيد رسم هذا الواقع، ولعن هيمنته، وفضح عيوبه، ويرثي لأولئك المطحونين والمهمّشين.

كما أنّ هذا الغريب قد يحدث في عالم قصص يحيى عبابنة؛ ففي قصة (السهم المريش) نصادف حدثاً غريباً لا نلقاه بسهولة في حياتنا اليوميّة، وإن سمعنا عن مثله في النادر عند البشر الاستثنائيين. فبطل القصة، وهو طبيب يعمل في مستشفى يفزع من منظر الأكف المرسومة على أسوار المستشفى، وفيما بعد شاهد الأكف الحمراء تلطّخ كلّ الجدران، ولكنّه بضرب صفحاً عن ذلك بسبب انشغاله بالممرّض (حسن) الذي أصيب بسهم طائش سرق حياته. في المساء عندما عاد الطبيب إلى بيته وجد الأكف الحمراء مطبوعة على باب منزله، ثمّ أحسّ بألم غريب في خاصرته، وتحرّكت يده لتحسس المكان، وإذ به "يحسّ جسماً صلباً في موضع الألم.. كان رأس السهم المريش بارزاً بمهابة جليلة"([1]).

فالطبيب أمضى يوماً كاملاً يحمل سهماً في خاصرته دون أن يعرف مصدره أو حتى يتألّم منه، ولم يشعر بوجوده إلاّ متأخّراً. وهذه القصة الغرائبيّة تصبح قصة محمّلة بالرموز والدّلالات والإيحالات المتعدّدة إذا وضعناها في موازاة الواقع؛ وعندها يصبح الطبيب في إزاء المواطن، ويصبح السهم بإزاء الخديعة والمرارة، ويصبح الألم المتأخّر علامة على الاستيقاظ المتأخر، وتصبح الأكف الحمراء علامات في طريق الاستيقاظ وبعث الوعي والرفض. فأنا أعتقد بأنّ الأكفّ الحمراء لم تكن إلاّ يدي الطبيب نفسه؛ فحاله كحال كلّ المستعبدين؛ ينزفون طويلاً قبل أن يكتشفوا ذلك، ويحدّقون طويلاً في الدماء قبل أن يجزموا بأنّهم مصدرها.

وهذه الحالة الملبسة من عدم إدراك الحقائق وامتزاجها بالخيال ووقوعها في منطقة الشكّ بين الحقيقة والخيال أو بين الثقة من وقوع الحدث وعدم الثقة تذكرنا بقصة

([1]) يحيى عبابنة: الشرخ، ط١، مطبعة كنعان، إربد، ١٩٩٥، ٢٦.

(المرأة الصغيرة والنحيلة) لزياد بركات، والمنشورة قبل قصة (السهم المريش) بما يقارب عامين. ففي هذه القصة تتداخل الخيالات والتمنيات مع الحقائق؛ فالفتاة النحيلة ذات "العينين الطيبتين كعيون الأمّهات كانتا تجعلانه (البطل) يشعر بالأمان وبأنه ليس وحيداً في هذا العالم"([1]). وتثير الفتاة كلّ مشاعر الحب في قلب البطل الذي يخشى أن يفقدها، وأن تغادره إلى الأبد، على الرغم من قولها الدائم: "لن أتركك أبداً؛ فأنت تثير حزني، ولن أتخلى عنك"([2]). يقرّر البطل أخيراً أن يقتلها من شدّة حبّه لها، ويبدأ يتخيل نفسه قد قتلها، وألقى بها من نافذة شقّته، وأن الشرطة ألقت القبض عليه، وأنّ حجته في قتلها كانت الحبّ، ولا شأن لأحد في أسلوب الحبّ الذي يختاره هو ومن يحبّ. ويتصعّد التخيل في القصة إلى درجة "تهدّد بتحويل مجرى الأحداث إلى لعبة متكرّرة يتناوب فيها الخيال والواقع على المشهد دون ضابط، وكأنمّا استسلم الكاتب للعبة تجعله يتعثّر في الخروج، أو يتعثّرفي توجيهها"([3]).

وتقطع المرأة المحبّة وتيرة هذا التناوب بين الخيال والواقع بعد أن تتسلل إلى خيالاته، وتقول له: "ألم يسبق لك أن قتلتني؟!"([4])، ويصبح الخيال الذاتي للبطل في مواجهة الواقع الذي تعيشه المحبّة، ويبيت مهدّداً بالتلاشي والانسحاب إلى داخل لاوعي البطل، لكن الخيال ينتصر أخيراً، فيقبض البطل على امرأته التي يعشقها، ويرمي بها من النافذة لتهوي على الأرض ميّتة، ويحقق بذلك حلمه (كابوسه) الذي راوده المرة تلو الأخرى، وجعله يعتقد على "الحبّ لا يكون إلاّ في القتل"؛ لذا، فقد اعتاد أن يحقق هذا الاعتقاد في مخيّلته التي تنتج له الحبيبة مرة تلو الأخرى، فيتلذّذ بإلباسها قميصها الأبيض، وبإلقائها بها من نافذة الشقة.

وشهوة التخييل هذه قد تسللّت إلى غسان عبد الخالق، فجعلته يغير على قصة مشهورة ، وهي (قصة شهريار)، ويفكّكها ، ثمّ يعيد تركيبها وفق تصوّر خاص . فشهريار

([1]) زياد بركات: سفر قصير إلى آخر الأرض: ط١، دار أزمنة للنشر، عمان، ١٩٩٣، ١٧.

([2]) نفسه: ١٨.

([3]) محمود الريماوي: سفر قصير إلى آخر الأرض لزياد بركات قوّة التخيّل وغنائيّة السّرد، الرأي، عمان، ع٨٩٤٥، ١٩٩٥/٢/١٧.

([4]) زياد بركات: سفر قصير إلى آخر الأرض، ٢٤.

في قصته قبل أن يصبح ملكاً، كان فتى من عامّة الشعب. اجتاحت خواطره حكايا العيّارين والشطّار، فارتحل إلى دار السلام، وهناك عمل حارساً في قصر الخليفة إلى أن جاءت إليه إحدى الجواري، ورافقته إلى قصر مهيب حيث شهرزاد في انتظاره، وهناك عاش أيّاماً من الرفاه والاحتفاء بوجوده إلى أن جاء اليوم الذي راودته شهرزاد فيه عن نفسه، فتعلل لها ما وسعه ذلك، وأقسم لها أنّه سيوافيها في الغدّ، ولم يأت الغد الموعود؛ لأنّ شهريار هرب من شهرزاد الشبقة التي أشاعت عنه الكثير من الأكاذيب لتحمي نفسها من الفضيحة.

وكان جوهر ما أشاعت أنّ شهريار "مملوك آبق، شغفت قلبه النساء، وراح يقطع الطريق على حرائر القوم، فتعرّض لشهرزاد ذات يوم، واحتجزتها مدة كلما أردت قضاء وطري منها استمهلتني بحكاية تقصها عليّ حتى خلصت منّي"([1]). وبذا، قام غسان عبد الخالق بتبديل الأقنعة؛ فأعطى قناع السّرد المقدّس بهدف إبقاء الحياة لشهريار، وأعطى قناع الموت والقوّة الغاشمة المشبوبة بالشهوة الجنسية لشهرزاد، وبذلك فتح النّص على تأويلات كثيرة تتم في ضوء هذا التوزيع الجديد للأدوار التي قد تجعلنا نتساءل: هل هذه الأقنعة هي الوجوه الحقيقية، أم ماذا؟ وهل الوجوه التي نراها في الحقيقة هي الحقيقة أم الأقنعة؟ وهل كلّ الروايات تسرد حقائق أم أكاذيب؟

وتبقى الأسئلة بلا إجابة، وتعيد الأسئلة طرح نفسها المرة تلو الأخرى حتى تصبح كابوساً كما في قصة (الذبابة) لمفلح العدوان. فبطل القصة يستيقظ من نومه على صوت ذبابة تأز فوق وجهه، فيحاول أن يبعدها، ليكتشف أنّه قد أصبح بلا يدين، وفيما بعد يكتشف أنه مشلول. والذبابة تبصق في وجهه، فتصبح المشكلة كيف يزيل البصاق عن وجهه، ولا نعرف أي مصيبة ألمّت بالبطل فجعلته كوماً من العظام في ليلة وضحاها، فكلّ ما نعرف أنّ الشارع في خارج البيت يعجّ بالأيدي المبتورة. ومفلح يترك لنا النّص عالماً مفتوحاً لنا الحق في تأويل الأحداث الغريبة كما نشاء، وإن لم نعدم عنده بعض الإشارات التي يمكن أن نفك بها طلسم أحداثه الغريبة التي تتناوب على بطل القصة، مثل: (غوطة العين) و(خليج الشفاه) إلى (بحر البصاق).

ا في قصة (الميت الذي دفنني حيّاً) لإبراهيم زعرور، فيعمل السّرد الغرائبي

([1]) غسان عبد الخالق، ليالي شهريار، ط١، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٥، ٥٤.

المتزامن على رسم العالم خلف قضبان سوداء، ويحاول الكاتب أن يوهمنا بحقيقة ما يسرد. والحقيقة "أنّ عنصر الإيهام – كما يقول شعيب حليفي – هو خاصيّة تحكم تزامن الأحداث بقصد الرفع من حدة التوتر لدى المتلقين لاستيلاد الإدهاش والحيرة"(١). وإحداث الدهشة ليس هدفاً ترفيهيّاً أو استعراضاً فنيّاً لتوظيف الخيال، وإنّما غايته نقد الواقع وإدانة استهتاره بالإنسان العادي متجاوزاً بذلك أبسط قواعد احترام الإنسان وتقدير وجوده.

ففي قصة (الميت الذي دفنني حياً) يحدّثنا الراوي المشارك بالأحداث عن صديقه (جهمان الغامدي) المصاب بعلل كثيرة أبرزها السرطان والشلل النصفي، ويرفض الموت قائلاً: "ولو .. فأنا نفسي قد قررت أن أعيش رغم أنفهم جميعاً"(٢). كان يعيش معدماً وحيداً محبوساً داخل بيته ينتظر زيارات بطل القصة – صديقه – ليسأله "عن العصافير والأعياد وبهجة الشوارع"(٣). ينقطع البطل عن زيارته لشهرين بسبب ظروف خاصّة، وعندما يزوره يجده قد حوّل جدران بيته إلى كتاب مسطور بالقلم الرصاص. أما جهمان الغامدي نفسه، فقد كان ملقى على الأرض وقد فارق الحياة بابتسامة غريبة.

يطلب البطل الشرطة التي تحقق لدقائق في الموضوع ثم تغادر، ثمّ تأتي الجارة، وتستولي على الكرسي المتحرّك والبساط اللذين كان يملكهما الغامدي، وتلقي بالميّت خارج البيت، فيحمل البطل صديقه ملفوفاً بملحفة، وتبدأ رحلة تحصيل الأوراق الثبوتيّة للميت الذي لم يعره أحد انتباهاً طوال حياته التعسة. والمضحك أن دائرة الصحة منحت الميت شهادة خلوّ من الأمراض السّارية. ومع الوقت تضخم ملف جهمان حتى أصبح حمله عبئاً. فكّر البطل قليلاً، ثم قرّر أن يحتفظ بالملف، ويلقي بالغامدي بعيداً؛ لأنّ "الملف أكثر أهمية وخطورة بسبب طابعه الرسمي"(٤). وهذا السلوك الغريب الذي يفضل الأوراق على إنسان لا ينفصم عن غرابة المجتمع التي تجعل من الإنسان مجرّد أوراق قانونيّة تثبت وجوده أو تنفيه، ويعلّل كذلك سلوك

---

(١) شعيب حليفي: مكوّنات السّرد الفانتاستيكي، ٦٧.

(٢) إبراهيم زعرور: مكان ضيق شديد الضيق، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧، ٨٩.

(٣) نفسه: ٩٠.

(٤) نفسه: ٩٦.

أطبّاء الطب الشرعي الذين حملوا الغامدي، وألقوا بـه فـي وجـه البطـل، وعنـدها قـرر البطل أن يتجاوز الملف، وأنّ يـدفن صـديقه، ولكنّـه لا يجـد قبـراً، ولا يعثـر إلاّ علـى مسافة لا تزيد عن نصف متر بين قبرين، فيقرر أن يـدفن صـديقه واقفـاً، ويبـدأ البطـل بالحفر ليدفن صديقه، ولكن بدلاً من دفنه يدفن البطـل نفـسه فـي الحفـرة العميقـة التـي حفرها. وبذا، فقد صعّد السرد الغرائبي مـن سـخريّة الحـدث؛ فالميـت والملـف الجليـل بقيا خارجاً، وهما ميّتان، بينما البطل دفن حيّـاً، ولا شـكّ أن هـذه المفارقـة تتـواءم مـع الفكرة التي تطرحها القصة، والتي تـدور حـول تهمـيش الإنـسان؛ فمـع كهـذا تهمـيش يتساوى الميّت والحيّ، ولا تعـود هنـاك مـشكلة إن دُفـن الحـي؛ لأنـه ميّـت فـي إزاء الميت الذي كان ميّتاً أيضاً وهو حيّ.

وهذا الطرح الغرائبـي لقـضية الفـرق بـين المـوت والحيـاة يـصدر فـي قـصة (صديقي المتوفّى تقريباً) لإبـراهيم زعـرور عـن سـخرية واضـحة تتجـاوز قدسـيّات الموت وجماليّات الحياة. فبطل القصة يتوجّه لتعزية زوجـة صـديقه بمـوت صـديقه بعـد أن قرأ نعيه في الصحيفة، فتستقبله الزوجـة ببـرود، وكـأن شـيئاً لـم يحـدث، وتقـول: "سأعد لك كأساً على روحه"([1]). وفجأة يظهـر الـصديق حيّـاً لـم يمـت، ولكنّـه أراد أن يلهو وأن يتسلّى بمتابعـة ردّة فعـل المعـزّين، وعـدّ الأمـر لـيس أكثـر مـن "تزجيـة وقت"([2])، وأخذ بالضحك حتى وقع ميّتاً.

وضعف علاقات الإنسان بمرجعيات واقعة وتحطّم ذاتـه فـي خـضم حركـة الحيـاة المدنيّة والرجوع بالمعنويّات الإنسانيّة إلى المقاعد الخلفيـة مـن الاهتمـام البـشري جعـل الإنسان يفقد العلاقة الحميمة بين واقعه وحياتـه، وجعـل الكثيـر مـن حياتـه يبـدو فـي لحظات كآبة طريقاً سوداء إلى الموت، على الأقلّ من وجهـة نظـر بطـل قـصة (هوايـة غريبة) لسامية عطعوط. فهذا البطل منذ سـمع أنّ الديـدان تأكـل الأمـوات بعـد مـوتهم بات يحترف هواية غريبة، فقد نذر معظم أوقـات يومـه لجمـع الديـدان الأرضـيّة مـن الحدائق والشوارع والبيوت المجاورة، وسـجنها فـي أوعيـة زجاجيـة، وأطعمهـا حتـى التخمة، وكتب في وصيّته الغريبة: "أرجو دفن ديداني معي"([3]). وكانت خطّته

([1]) إبراهيم زعرور: مكان ضيق شديد الضيق، ٨١.

([2]) نفسه: ٨٢.

([3]) سامية عطعوط: طربوش موزارت، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨، ١٢.

الغريبة تقتضي أن يدفن مع ديدان ممتلئة شبعاً؛ ليضمن عدم مساسها به وهو ميّت، لكن لم يكتب لهذه الخطة الكابوسية أن تنفّذ؛ لأنّ البطل لم يخرج من بيته منذ أن اندفعت الديدان بالآلاف جائعة مهتاجة بعد أن قام صبي شقي بفتح جميع الأوعية الزجاجيّة. وهذه القصة الغرائبية تلحّ بطريقتها الخاصة إلى المصير الحتميّ الذي ينتظر البشر وهو الموت، وهو مصير أملى على البشر عباداتهم ومخاوفهم، كما أملى على بطل القصة ذلك السلوك الغريب في مواجهة خاسرة أمام جبروت الموت الذي يفتك بالأجساد دون رحمة.

وقد يدمج الكاتب نفسه في الحكاية الغرائبية إنعاماً في رصد غرابة الحدث؛ فجمال أبو حمدان في قصة (قبر مفروش للإيجار) يجعل من نفسه بطلاً للقصة، ويقدّم نفسه قائلاً: "أنا جمال توفيق أبو حمدان، أنا أكتب قصصاً قصيرة وطويلة تدور حول الموت"، وهذا التعريف يناسب الأحداث فيما بعد. فجمال أبو حمدان جاء يبحث عن قبر ليعيش فيه، وقد لجأ إلى أحد حرّاس العمارات ليقوم بمهمّة البحث عن قبر، وهذا القبر لا يقلّ غرابة عن الحدث؛ فهو يقع في أسفل إحدى العمارات، ويتكوّن من غرف كثيرة، ويمكن للأحياء في العمارة أن يراقبوا الميّت من نوافذ شققهم.

وقد نذر جمال أبو حمدان (البطل)نفسه لكتابة قصة تخلّده في عالم الأحياء، ولكنّه شعر بالإحباط الشديد عندما لم يعره أحد انتباهه، وعاد يتوسّل قائلاً: "أرجوكم، أتوسّل إليكم، أطلّوا عليّ راقبوني، انظروا إليّ، أنا الذي..."([1])، ويجد جمال أبو حمدان نفسه وحيداً في قبره، ويتساءل: "أنا الحي الوحيد، وكلّهم أموات في موتي، أم كنتُ الميت الوحيد وكلّهم أحياء في حياتي؟!"([2]). ويبقى السؤال المطروح هو جوهر هذه القصة الغرائبية التي تدفع بالناس إلى البحث عن عزلة القبور، ليعيشوا فيها بعيداً عن أناس أحياء، بعد أن ماتتْ إنسانيتهم وأخلاقهم أو كادتْ، كما أنها تشير إلى "الموت المجازي بسبب التخلي وعدم الاعتراف بما ينجزه المبدع، ومن ثمّ يتحوّل البحث عن قبر مفروش للايجار إلى تعبير مجازي عن الغياب

([1]) جمال أبو حمدان: كتاب الأيام والأنام، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩، ١١١.

([2]) نفسه: ١١٣.

والاضمحلال ومغادرة عالم الأحياء الذين يتصفون بالعقوق والأنانيّة المفرطة"([1]).

وعالم جمال أبو حمدان بما فيه من استلاب واستهتار بقيمة الإنسان هو نفس عالم أحمد النعيمي الذي يرصده في (طقوس الزيارة). فقد اعتاد بطل القصة (مطيع) على أن ينتظر هاتفه ليرن في كلّ مساء، ثمّ يأتيه صوت غليظ قائلاً: (انتظرني)، وبعد دقائق يأتي رجل غريب من النافذة، يفتش البيت، ويعبث بمحتوياته، ثمّ يحيط رأس مطيع بجهاز كمبيوتر، ويقرأ ما هو مكتوب على شاشة الجهاز، والذي يكون دائماً "لا أسئلة.. لا احتجاجات.. لا تذمّر"([2])، فيظهر الحبور على وجه الزائر الغريب، ويقول: "هكذا أريدك أن تبقى دائماً"([3])، ثمّ يصفع مطيعاً ويغادر. وتمرّ الليالي والزائر يأتي كلّ مساء، لكن الصفعات تزداد في كلّ ليلة؛ لأنّ مطيعاً يسمح لبعض الأسئلة أن تمرّ بدماغه الذي يرصده الكمبيوتر. وفي النهاية يختفي دماغ مطيع، ويرصد الكمبيوتر دماغ أرنب حقيقي، وهذا ليس بغريب؛ فالمواطن المستلب يتحوّل إلى أداة عديمة الإرادة في يد السلطة التي تسمح لنفسها بهدر كرامة الإنسان واستباحة حياته والتسلّط حتى على فكره.

أمّا مفلح العدوان، فعالمه بما فيه من قوى مستلبة وذوات مستلبة يُنسج بطريقة مختلفة تقوم على البحث في الذاكرة الشعبية والتاريخيّة بما تشمل من موروث ديني ميثولوجي إسلامي ومسيحي وعبري فضلاً عن الوثني. ففي قصة (موت عزرائيل) يستند الكاتب في الهيكل العام إلى مرجعية التراث الإسلامي حين يقبض عزرائيل أرواح البشر جميعاً، ثمّ يأتي دور الملائكة، وبالتالي يأتي دوره أخيراً. والقصة تبدأ من سؤال الخالق حسب القصة: "من بقي يا عزرائيل؟"([4])، فيقول عزرائيل بعد أن ترك الأرض يباباً والبشر جميعاً أمواتاً: "لم يبق إلاّ جبر – إيل، وإسراف – إيل، وميكا – إيل، وعبدك الماثل بين يديك!"([5])، فيأمره الرب بقبض أرواحهم الواحد تلو الآخر، فيفعل عزرائيل حزيناً متجاهلاً توسّلات أصدقائه الملائكة، ويجيء دور

([1]) فخري صالح: قصص جمال أبو حمدان، ٨.

([2]) أحمد حمد النعيمي: يد في الفراغ، ٣١.

([3]) نفسه: ٣٢.

([4]) مفلح العدوان: موت عزرائيل، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ٤٥.

([5])نفسه: ٤٧.

عزرائيل عندما قال له الرب: "الآن جاء دورك يا عزرا – إيل"(1). فيتوسَّل عزرائيل إلى الله قائلاً: "ارحم عبدك أنا من نسي كلّ الرحمة من أجل إطاعة أمرك.. ليتك ترحمني!"(2)، لكن إرادة السماء تقضي بموته، فيشهق شهقة الموت، وهو يقول باكياً: "آه لو كنتُ أدري أنّ هكذا كان عذابهم ما كنت فعلت.. ليتني كنت بهم رحيماً"(3)، ويبقى الله عزّ وجلّ صاحب الملك القوي القهار.

وهذه القصة التي تفكك شيئاً من التراث الديني الإسلامي، تقوم بتركيبه مرة أخرى وصولاً إلى إسقاطات ودلالات خاصّة. فمفلح العدوان حسب اعتقادي ليس معنيًّا بشكل أو بآخر بنقل قصص الدين، ولكنّه معني بالاستفادة منها في بناء هيكل قصصي جديد يتمتع بالمرونة التي تسمح له بالسياحة في عالم من الدلالات والرموز. ولاشكّ في أنّ مفلح العدوان قد اختار طريقاً صعباً في استنطاق الموروث، والصعوبة هنا "تكمن في التوفيق بين محددات هذا المأثور، وبين ما تحمله الإسقاطات من مرونة هائلة، أو من مساحة شاسعة قد يصبح الاتكاء فيها على ما هو سابق ومعلوم ومعطى مجرّد ذريعة لقول أيّ شيء وكل ّشيء، وبحيث يمكن أن تتحوّل الصناعة القصصية في هذه الحال إلى لعبة ذات عناصر أو مواد خام جاهزة يجري تلبيسها وتحريكها برؤى معاصرة، وبضرب من القصصيّة"(4). ويتميز السرد الغرائبي عند مفلح العدوان بامتلائه بالرموز والإحالات التي تجعل التقاطها صعباً على الكثير من القرّاء، وعرضة للضياع والخروج من دائرة الإدراك. فقصصه في الكثير منها مهدّدة بالتبدّد لما فيها من ضبابيّة تحجب الفكرة والقصد، وتغمّي على المرامي. ولا أعلم أهذه التغمية تقنية مقصودة بُولغ فيها أم هي انزلاق خارج عن إرادة الكاتب وإدراكه.

أما في قصة (ابتسامة جوكر) لسامية عطعوط، فيقرر الزوجان أن ينجبا طفلاً بمساعدة مركز الإنجاب الدولي بعد أن تأخر الحمل شهراً بعد الزواج. وهذا السلوك

---

(1) مفلح العدوان: موت عزرائيل، ٥٢.

(2) نفسه: ٥٢.

(3) نفسه: ٥٢.

(4) محمود الريماوي: (الرحى) لمفلح العدوان –أنسنة الأسطورة وأسطرة الواقع، الرأي، ع ٩٠١٨، عمان، ١٩٩٥/٥/٥.

يبدو مقبولاً حتى الآن، ونستطيع كذلك أن نتجاوز عن موضوع هندسة جينات الطفل وتكوينه (حسب الطلب)، ولكن يغدو الموقف مضحكاً ومخيفاً عندما تتمخّض خلافات الزوجين عن مواصفات مسخيّة لطفلهم المتوقع؛ فهو مزيج من الذكورة والأنوثة، ومزيج من الشقرة والسمرة، ومزيج من القصر والطول، ومزيج من السمنة والنحافة، ومزيج من الغباء والعبقريّة، ومزيج من الشعر الأملس والشعر المجعد. وبعد جلسة تحديد صفات الطفل يخرج الزوجان من مركز الإخصاب فخورين بالابن القادم([1]). فهل أرادت سامية عطعوط بتبنّيها لهذا الحدث الغريب أن تدين تلك الشطحات الطبية التي تزعم بأنّها سوف تتحكم بخريطة الجينات البشريّة في القريب العاجل، وستصنع بشراً حسب الطلب؟ أم أرادت أن تنحت موقفاً مرعباً يضعنا في مواجهة المسخ الذي يترصد الانقسام في الرأي والتنازع في القرار؟ أم أنّها أرادت أن تندد بتسلّط الآباء والأمهات الذي قد يصل حد اللامعقول؟ لعلّها أرادتْ كلّ ذلك، وحاكته بخيوط السّرد الغرائبي الذي يجيد اقتناص ذلك المرعب في التجربة الإنسانيّة.

وفي قصة (رقة دكتاتور) لأحمد حمد النعيمي نصطدم مباشرة بمفارقة مضحكة؛ فالدكتاتور يُنعت بأنّه رقيق، ولا نشكّ بذلك أبداً، بل نكاد نجزم بذلك عندما يقول لكبير الخدم بلطف: "كم هو لذيذ هذا الطعام"([2])، ولكن يتبدّد كلّ أثر للرّقة عندما يجيبه كبير الخدم قائلاً: "وجبة الغداء ستكون أكثر لذة، فهناك مجموعة كبيرة من النساء والأطفال والرجال بانتظار الذبح"([3]). فالدكتاتور الرقيق يأكل لحم شعبه، وهنا المفارقة، بل إنّه لا يتردّد في أكل كبير جزّاريه الذي استهواه، فشرب دمه، ثمّ طهى لحمه، ومن ثمّ يأمر بطبخ كبير خدمه الذي أوقع نفسه في الشرك عندما قال: "أن يكون الإنسان في معدتك أفضل له ألف مرة من أن يكون كبير جزّاريك"([4]). فالدكتاتور الذي لا يبالي بشعبه ، ويستبيح حقوقه ليس بعيداً عمن

([1]) سامية عطعوط: سروال الفتنة، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ٢٥.

([2]) أحمد حمد النعيمي: ثماني غيمات لرجل ماطر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ١٧.

([3]) نفسه: ١٧.

([4]) نفسه: ١٨.

يأكل لحم البشر، ويستهويه ذبحهم، وشرب دمائهم، بل إنّ كثيراً من جبابرة وسفاحي السياسة في العالم أشدّ بطشاً وأشد شهوة للدماء من دكتاتور أحمد النعيمي. والسّرد الغرائبي يضطلع بمهمة فضح أولئك العصبة من تجّار الدماء المتسلّطين.

أمّا في قصة (يوم غير مألوف) لخليل قنديل، فنحن أمام أحداث غرائبية ترتبط بأشخاص غرائبيين. فالسّارد البطل يقصّ علينا أحداث القصة بالاتكاء على الزمن الماضي مروراً إلى الحاضر؛ وبذا، يمزج بين السّرد اللاحق والسّرد المتزامن في بناء حدثه الغرائبي، والسّارد ينتهي إلى أسرة لها خاصيّة غريبة؛ فبعض أفراد الأسرة قادرون على اشتمام رائحة الفجيعة القادمة، وهؤلاء هم أنفسهم القادرون على تقديم العلاج الوحيد في مثل هذه الأزمات والمشاكل.

ومع أنّ العلم الحديث يحدّثنا عن أناس يملكون قدرات خارقة وخارجة عن مألوف قدرات البشر، إلاّ أنّه يعجز عن تفسير هذه القدرات بشكل علمي، وهذا الكلام ينسحب على أفراد عائلة البطل؛ فجده حلم بأنّ أخاه في حاجة إليه، فذهب إليه حيث وجده بين الأغنام، وقد قوّس ظهره مثلها، وشاركها في الثغاء، وبنظرة واحدة من الجد عاد الأخ إلى طبيعته البشريّة. ووالد البطل أحسّ بوقوع فاجعة في بيته، فعاد من طريق الحج ليجد أخت زوجته قد جنّت تماماً، وأخذت تتسكّع في الشوارع، وتتحرّش بالرجال، وتظهر عورتها، فنظر إليها نظرة واحدة أعادتها إلى رشدها.

وبعد ذلك لاحظ أجداد البطل أن هذه الموهبة أو الملكة الخاصة تُورّث في العائلة، ومن هنا يبدأ السّرد الغرائبي المتزامن. فالبطل يستيقظ وقد تلبّسه شعور غريب ينذر بقرب حدوث مصيبة، فتساءل أيّ ولديه سيكون صاحب هذا الإنذار؟ وبعد ساعات قليلة كانت مديرة مدرسة ابنه محمد تتصل قائلة: "الحقنا يا أخي ابنك يقف في ساحة المدرسة، ويصرخ ويشتم ويضرب زجاج النوافذ بالحجارة، ويرفض أن يصطف في طابور الطلاب، ابنك... الحقنا هذه مدرسة لها تقاليدها وعراقتها"([1]). عندها وضع الأب سماعة الهاتف، واتجه مسرعاً إلى السيارة آملاً أن يمتلك النظرة التي ستعيد ابنه محمدًا إلى رشده.

وبذا، تصبح هذه الملكة الخاصة عند أفراد عائلة بطل القصة إيهاماً خاصّاً له

([1]) خليل قنديل: عين تموز، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ٣١.

دلالاته ورموزه ضمن بنية واقعيّة تقدّم أحداثاً نادرة الوقــوع، ولكنّهــا حــدثت علـــى الأقــل في قصة (يوم غير مألوف).

وهذه الرموز والدلالات قد تكون واضحة لا تحتـــاج إلـــى عنـــاء بعــد رصـــدها فـــي بنية الحدث السّردي. ففي قصة (عورة) لسعود قبـيلات يفاجــأ البطــل بأنّـــه عـــارٍ تمامـــاً، ويستهجن ذلك قائلاً: "لا أعرف كيف حدثت هذه الفـضيحة، فقــد ارتـــديت ملابــسي قبــل خروجي من البيت.. أنا متأكد من ذلك؛ فما الذي جرى لـــي؟ يـــا لهـــا مـــن فــضيحة!"([1])، لكن الأمور تصبح أشدّ غرابة ومــدعاة للــضحك الــساخر عنــدما يكتــشف أن كــل مـــن حوله في الشارع بمن فيهم صـــديقه عـــراة تمامـــاً. ألـــيس هــذا العـــري الغريـــب يحيلنـــا مباشرة إلى العري النفسي والمهانـــة التـــي يـــشعر بهـــا المـــسحوقون فـــي المجتمـــع، ثـــمّ يُجبرون بعد ذلك على استمرائها في ظلّ عري الكلّ؟!!

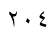
وبعد؛

فالسرد الغرائبي يتعالق بشكل واضح مع البنى الــسرديّة فـــي القـــصة القـــصيرة، بـــل يجيز لنفسه أن يكون البنية الوحيدة في كثير مـــن القـــصص، وســـبيله إلـــى ذلـــك اقتنـــاص المواقف الاعتياديّة التي تضجّ بذلك الغريب المضحك قلـــيلاً والمحـــزن غالبـــاً، ومـــن ثـــمّ تسلّط الضوء عليها ضمن بؤرة حدثيّة مكثّفة تنتخـــب أفـــراداً كـــسروا المعتـــاد، واســـتحلّوا انتهاك الشريعة اليوميّة المألوفة، وفضحوا بذلك واقعهـــم الـــذي كثيـــراً مـــا يـــصبح وحـــشاً يطحن أفراده الـــضعفاء ولا يبـــالي بـــأحزانهم، ويقتـــات مـــستقبلهم وأحلامهـــم. فالـــسرد الغرائبي يتحوّل إلى أداة تلمز الواقع، وتفـــضح عورتـــه، وتعـــرّي جـــسده البغـــيض أمـــام القارئ بشرط أن يمتلك ذائقيّة إدراكيّة تجيز لـــه تجـــاوز الـــنّص الموجـــود، والبحـــث عـــن النّص المفقود فيما يقرأ، عندها فقط يملك القـــارئ زمـــام الـــسّرد، ويـــصبح قارئـــاً مبـــدعاً يعيد إنتاج ما يقرأ، لا مجرّد قارئ متلقٍّ وحسب.

([1]) سعود قبيلات: بعد خراب الحافلة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ٦١.

الفصل الرابع

السّرد العجائبيّ في القصّة القصيرة



الفصل الرابع

السّرد العجائبي في القصّة القصيرة في الأردنّ

القصّة القصيرة كما هو معروف تصوّر جزءاً من الحياة، وليس الحياة كلّها، وهي تختار عيّنة منه تتمثّل في شخص متفرّد متميّز، أو تنقل في موقف محدّد مجتزأ، وهي بذلك تعرض للحياة في أجزائها[1]. وهذا التصوير الجزئي للكلّ يحتاج إلى ما يشبه الصورة الشعاعيّة أو الطبقة التي تعرّي العظام من اللحم كي ترصد حقيقة الموجود، وتبيّن علاقته بما حوله. والسّرد العجائبي يستطيع أن يضطلع بهذه المهمّة بنجاح؛ فهو قادر على تمثّل الحقيقة في العظام دون الوقوف عند طبقات اللحم والجلد والدّهون التي تكسو الحقيقة وتحتجبها.

فالسّرد العجائبي في القصّة القصيرة يمنحها قوّة حالمة ودلالات قادرة على استيلاد الواقع والحقيقة بأكثر من شكل دون الوقوف على الشكل التقليدي، وهو الوقوف المرعب أمام حقيقة عارية شوهاء. كما أنّ السّرد العجائبي يملك مرونة تعزّ في السّرد التقليدي تمكّنه من حمل الكثير من المغازي وصهر الأسطوري والحكائي والخرافي في بنية جديدة تعرض الحقيقة كما يراها الكاتب أو كما يشعر بها أو كما تلقّاها لا كما وقعت.

وقد بات السّرد العجائبي نمطاً سرديًّا لا يمكن إنكاره أو إغفال وجوده في القصة القصيرة في الأردن، لا سيما في ضوء غزارة الكتابات الموظّفة لهذا الاتجاه من جهة، وفي ضوء قيمة هذه الكتابات فنيّاً من جهة أخرى. ومنذ السبعينات من القرن العشرين وظّف هذا السّرد عند كثير من أدبائنا الأردنيّين.

وتيسير السبول من أوائل الأدباء الأردنيين الذين تسرّب هذا النمط السّردي إلى

[1] أحمد زياد محبك، دراسات نقديّة من الأسطورة إلى القصّة القصيرة، ٢٢٧.

قصصهم القصيرة. فالبطل في قصة (هندي أحمر)[١] سريع الانفعال محبّ للنساء ولاسيّما البيضاوات على حدّ قوله[٢]. فمنذ طفولته يعيش حياة (دونكشيوتيّة) جاهلة مخدوعة[٣]، ويقضي الكثير من الوقت في صالات السينما في العاصمة عمّان؛ حيث يثير في كلّ مرة زوبعة من الضوضاء متحاملاً على الهنود الحمر، ومتعاطفاً مع الممثلين البيض الذين يجيدون تقمّص دور أصحاب الحق. يكبر الطفل وهاجسه أن يتزوّج من امرأة أمريكيّة بيضاء، فيشدّ الرحال إلى بيروت حيث تكثر الأمريكيّات هناك، ويحاول تعلّم الانجليزيّة في سبيل ذلك، فيخفق في ذلك، ويكتشف أنّه ليس أكثر من هندي أحمر بين الأمريكيين البيض الذين يحتقرونه، ويرون أنّه وشعبه ليسوا أكثر من هنود حمر. يكرّر البطل: "أنا هندي أحمر"[٤]، وينسى أمر النساء البيض، ويتعايش مع واقعه الجديد الذي خلقه الأمريكي، وواقعه يقول: إنّه هندي أحمر.

في طريق بحثه عن مكتب للسفريّات للعودة إلى عمّان يرى محلاً يبيع الدجاج، فيمدّ يديه من خلال قضبان القفص، وينتزع ريشة من ذيل ديك راح يتصايح، ويشبكها في شعره الكثيف، ويمضي يختال كهندي أحمر. وتحتضن القصة حدثاً عجائبيًّا "يشبه تلك القصص التي شاعت تحت اسم قصص الأشباح، والتي تجمع بين الشخصيات البشريّة وأرواح الموتى الذين يعتقد أنّهم يعيشون في عالم غير مرئي، ويمثلون أحياناً أمام الأحياء من البشر بصورة مرئيّة إمّا لنصحهم أو لتخفو فيهم"[٥]. فوالد البطل، وهو مُتوفّى منذ زمن طويل يتجلّى مبتسماً للبطل السّارد. "والبطل السّارد يلائم العجائبي؛ لأنه ييسّر التماهي الضروري فيما بين القارئ والشخصيّات"[٦].

([١]) حاولت أن أحدّد زمن نشر هذه القصة، ولكنّني لم أوفّق في ذلك، ولكنّه بالتأكيد قبل عام ١٩٧٤، وهو زمن وفاة تيسير السبول.

([٢]) تيسير السبول، الأعمال الكاملة، قصة (هندي أحمر)، ط٢، دار أزمنة للنشر، ١٩٩٨، ص٦٧.

([٣]) نفسه، ٦٧.

([٤]) نفسه، ٧٣.

([٥]) مجدي وهبة وأحمد المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في الفقه والأدب، ٢٩٠.

([٦]) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ١٩.

وبذا، يتجاوز الميت عالمه، ويتطفّل على عالم الأحياء، ويقول للابن: "الدنيا سينما يا ولدي.. سينما"[١]، ويخبر الابن عن عالمه، ولعلّه الجحيم؛ لأنه يشتكي من الحرارة حيث هو، كما يذكر أنّ لحيته قد أحرقت هناك[٢]، ويزف لابنه خبر اقتراب زواجه، ومن العروس يا ترى؟ إنها الممثلة الأمريكيّة الراحلة (مادلين مونرو)، وهذا ليس غريباً؛ إذ إنّ الأب الراحل لطالما أحبّ الأمريكيين؛ لأنّهم على حدّ تعبيره "لطفاء وبيض.. بيض جدّاً"[٣]. وبذا، يطارد الأمريكان البيض البطل حتى في الجحيم، ويجعلهم يستولون على والده، كما استولوا على احترامه لنفسه، وجعلوه يظنّ نفسه هنديّاً أحمر بين بيض مضطهدين.

وفي قصة (شجرة معرفة الخير والشر)[٤] لفخري قعوار تدخلنا القصة في أجواء عجائبيّة، ولكن عبر بوّابة الإطار الواقعي الحسي قبل أن تتخذ الشخصيات مساراً عجائبيّاً لا يخلو من سخريّة مبطّنة. "ويبدأ السّرد من عمليّة استذكار متموضع في الماضي القريب؛ حيث يتماهى البطل مع الراوي عن طريق توظيف ضمير المتكلّم في لون من ألوان السّرد الذاتي الذي يختفي فيه الراوي كليّ السّرد"[٥]. وضمير المتكلّم يؤسس منذ البداية نبرة يقينيّة حول واقعيّة الحدث، "أذكر أنّني دخلت إلى المطعم بخطوات واثقة مطمئنّة، وتوجّهتُ نحو طاولة في آخر القاعة"[٦]، إلاّ أن مسار الأحداث اللاحق يزعزع ثقتنا باليقين الواقعي؛ إذ يتقدّم أحد الأشخاص من طاولة البطل، ويوجّه له اتهاماً خطيراً بوصفه الشاب المطلوب للدوائر الأمنيّة؛ لأنه قام بأكبر عمليّة سطو في التاريخ. ينكر البطل التهمة، ولكن عندما يكتشف أنه لا جدوى من محاولاته لتبرئة نفسه يلجأ إلى فعل عجائبي؛ حيث يطلب سكّيناً من الجرسون، وعندها يقطع رأسه، ويحمله على طبق، ويقدّمه للنادل قائلاً: "أرجو أن تسلّمه إلى

(١) تيسير السبول، الأعمال الكاملة، ٧١.

(٢) نفسه، ٧٢.

(٣) نفسه، ٧٢.

(٤) نشرت هذه القصة لأوّل مرة في مجموعة (ممنوع لعب الشطرنج) عام ١٩٧٦.

(٥) فضل ثامر: القصة القصيرة في الأردن وموقفها من القصة العربية، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني، ١٠٩.

(٦) فخري قعوار: الأعمال القصصية الكاملة، ١١٩.

أقرب مخفر شرطة"[١]. وتبدأ سلسلة الأفعال العجائبيّة التي تحطّم بنية الحدث الــواقعي؛ فالنادل يسلّم الجرسون جثة البطل أيضاً إلى مخفر الشرطة تحسّباً لحاجتها، وهناك يُزج الرأس والجسد في السجن بتهمة السرقة المزعومة التي تستند على التنــاص مــع الخطيئــة الأولــى للإنسان في الكتاب المقدّس عندما أقدم آدم على الأكل من شجرة معرفة الخير والشر، وطُــرد على إثرها من الجنة.

وعندما يفشل البطل في الدفاع عن نفسه يستعير لغة إنجيليّة وهو يخاطب صوت مكبــر الصوت: "الرمز المهيمن للسلطتين الدنيويّة والغيبيّة معاً"[٢]، ويقول: "يا أبانا الذي يجلس فــي العتمة، لا أريد أن أُدفن في الحياة، ولا أريد أن يظل رجالك يتركون ميكروفونات مــسجّلاتهم تتدلىّ من نوافذ غرفتي"[٣]. وبهذه المناجاة المنكسرة أمام الآخر المهيمن تنتهي القصة لتخلــق نصّاً مفتوحاً على تأويلات لانهائية تحرّض القارئ على التمرّد على الاستلاب والقهر ضــمن بنية عجائبيّة تسعى إلى تحقير رغبة الإنسان في المطالبة بحريّته التي يجب ألاّ تقهــر. وبــذا، يتحوّل العجائبي إلى "أداة نضال بيد الإنسان من أجل استعادة فردوسه المفقود في وجه قــوى الاستلاب والقهر"[٤].

والسّرد في القصة القصيرة قد يتكئ أحياناً على غــرار مــا يحــدث فــي الرواية على سرد تقليدي مواز لحدث عجائبي يقارب الواقع في ظلاله ونتائجه. ففــي قــصة (عوض والرجم) لسعود قنيلات يسرد الكاتب قصة عوض ذلك الفتى الشجاع الــذي كــان لا يخشى الرجم، ولا يخشى ما يردّد حوله من خرافات وقصص، وكان لا يتوانى فــي الوقــوف ليلاً على الرجم والبصق على أحجاره، كما لم يكن يخشى كبار القرية الذين كــانوا يمتــصون دماء الفلاحين الفقراء أمثال أبو الشروش. وفيما بعد كبر تحدّيه، فوقــف فــي وجــه العــدو الصهيوني ينافح عن أرض فلسطين حتى مات واقفاً كالأشجار. في موازاة هذه الأحــداث تظلّ أسطورة الرجم التي تزعم وجود (سكن) يسكن المكــان، ويرهــق النــاس بالقرابين التي يقدّمونها ردًّا لشرّه وغضبه. وهذه الأسطورة تسيطر على عقــول القرويين السذج إلى درجة تمنعهم من الاقتراب من المكان، مع أنّ الحقيقة أن لا

(١)فخري قعوار: الأعمال القصصية الكاملة، ١٢١.

(٢) فضل ثامر: القصة القصيرة في الأردن وموقفها من القصة العربية، ١١٠.

(٣) فخري قعوار: الأعمال القصصية الكاملة، ١٢٥.

(٤) نفسه: ١١٠.

وجود للسكن إلاّ في خيالات ومخاوف الناس ، تماماً كما لا وجود لقوة رموز الطغيان أمثال المختار وأبو الشروش والصهاينة إلاّ في مخيلات الجبناء والضعفاء. وبمقاربة هذه الأسطورة من مجريات الأحداث يصل القارئ كما وصل أهل القرية إلى حقيقة واحدة مفادها أنّ أوّل الطريق إلى التحرّر هو التقاط حجر ورميه نحو البعيد، وهدم الرجم وصولاً إلى هدم ذلك الذي يعيق سيرتهم. وهكذا تكون البنية السّردية العجائبية الموازية للسّرد في القصة بمثابة دعامة حكائيّة تبرز من معطيات الخيال في تثبيت عضد الواقعي وإبرازه.

وفي قصة (لا أقسم بالشمس) يتداخل السّرد مع عجائبيّات يوم الحشر وشطحات الخيال العلمي. فالقرآن الكريم والسنة يسردان سرداً استباقيًّا لما سيكون في يوم القيامة من أهوال، ومن تلك الأهوال اقتراب الشمس من الأرض إلى حد سيلان عرق العباد لأميال[1]. والخيال العلمي يتخيّل كوارث كونيّة تحرق الأرض وتبيد البشريّة. وهذه الكوارث تتسلّل إلى قصة (لا أقسم بالشمس)، وتخلق أحداثاً عجائبية يحار القارئ في تعليلها، كما يحار بطل القصة في تفسيرها، فأيوب بطل القصة يلزم المستشفى بسبب حروق أصابته عند اندلاع حريق في إحدى القاعات القريبة من مكان سكناه، تطالبه هيئة المستشفى كما تطالب باقي مرضاه بمغادرة المستشفى بسبب ظاهرة كونيّة غريبة؛ فالشمس باتت حرارتها مرتفعة بشكل غريب، ولا طاقة لأحد في احتمال حرارتها.

والأمور تزداد سوءاً عندما تصل الحرارة المرتفعة إلى حدّ إحراق البشر وإذابتهم، الذعر يدبّ بين البشر، والكلّ يحاول الهروب من سيول اللهب دون فائدة، ورائحة اللحم البشري المحترق تملأ المكان، وأخيراً يصبح العالم جهنماً أرضيةً، والنهار كابوساً حارقاً. أيوب هو أوّل الناجحين في الهروب إلى كهف يحميه من حرارة الشمس التي تذيب كلّ شيء، وبعض الناس ينجحون كذلك في الهروب من هذه الشمس والالتجاء إلى الكهف. وفي انتظار الموت حرقاً تنتهي القصة بعد أن تنقلنا إلى أجواء عجائبية غارقة في الرّعب الأسود الذي يملأ القلوب خوفاً لا ينفصم عن ذلك الرعب الذي بات لإنسان المعاصر يعيشه في خضم عالم تتناوشه الحروب، وتهدّده المجاعات بالموت والدمار. وفي كلا الخوفين (العجائبي والحقيقي) يعيش الإنسان ظروفاً كثيراً

([1]) انظر: ابن كثير، النهاية في الفتن والملاحم، ٢/١٦٨-١٧٠.

ما يعجز عن تفسيرها أو فهمها.

ويستطرد خليل السواحيري في بناء عجائبيّات تتكئ على أفكار دينيّة مثل البعث بعد الموت في قصة (اليقظة) تحدث معجزة البعث الدنيوي؛ فبطل القصة يجد نفسه بعد كارثة طبيعيّة مجهولة السبب قد غدا رأساً مهشماً دون جسد، وهذا الرأس المهشم يحدثنا عن رعبه المستمر في "وسط هذا الفيض الهائل من الأجساد المهشمة، والسيقان والرؤوس والأذرع والجذوع الممزقة والأرجل العارية"[١]. وندخل اللعبة القصصيّة ونتواطأ مع الكاتب في قبول عالمه العجائبي الذي يهب الحياة لرؤوس دون أجساد، وأحد هذه الرؤوس يطلب المساعدة: "أنا أناشدكم! من يعثر منكم على قطعي الضائعة فيلقها هنا فوقي، وإذا حدث وأن أغلقت هذه الحفرة بعد فوات الأوان، فإنني أتوسل إليكم أن تدفنوا كلّ أطرافي في حديقة تلك الغرفة التي كنت أسكنها، في الفناء الشرقي إلى أسفل جذع شجرة العنب"[٢]. وهذا الطلب يتعالق مع خرافة الطائر الأخضر التي يوردها الرأس المهمّش في ذكريته. والطائر الأخضر يتحوّل عن صبي قتلته زوجة أبيه الغيورة، وطبخته، وأطعمته لأبيه، فجاءت الأخت، ودفنت عظامه أسفل شجرة في فناء البيت. ويبدو من المعقول الافتراض أن هذه الخرافة لها علاقة بأسطورة طائر الفينيق الذي يبعث نفسه من الرفات بعد الاحتراق، وبذا، يجدد حياته، ولا يفنى أبداً[٣]، لا سيما وأنّ خرافة الطائر الأخضر وأسطورة طائر الفينيق كلاهما من مورثات بلاد الشام، وبالتحديد فلسطين. وفي انتظار مثل هذا البعث الخرافي يقبع الرأس في حفرته المشؤومة يعالج أحزانه ومخاوفه الأبديّة.

أمّا في قصة (الآلة/ الصندوق) لعبد الله الشحام، فيأخذ السّرد العجائبي ما صنّفه تودوروف تحت العجيب الآلي، "وفيه تظهر آلات، إنجازات تقنيّة غير قابلة للتحقق في العصر الموصوف، إلاّ أنها بعد كلّ شّيء ممكنة على أكمل وجه"[٤]. ففي القصة تظهر فجأة آلة ضخمة على شكل صندوق، تأتي من الفضاء الخارجي، وتهبط على الأرض، ومثل هذه الآلة وإن لم تكن موجودة، فإنها قابلة للتحقّق في المستقبل

([١]) خليل السواحري: زائر المساء، ٥.

([٢]) نفسه: ٨.

([٣]) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٤٤.

([٤]) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ٦٥.

في ضوء المخترعات والاكتشافات العلمية، وهي من صور الخيال العلمي، وهذه الآلة مجهولة الهدف بخلاف أنّها تقطع الأشجار وتأخذها معها[1]، ثم تعود بعد ذلك برجال ونساء ومواد بناء كبيرة تبني مباني كثيرة وشاهقة، وتعود مرّة أخرى محمّلة بالسكان، وتبثهم زرافات في المباني الجديدة التي بنتها في الليالي السابقة ممهدة بذلك إلى احتلال فضائي مجهول لقطعة أرضية .. والبقية تأتي.

ونفكرّ أن نقبل بهذه الأحداث العجائبيّة أم لا؟ وهل هي ممكنة الحدوث في ضوء قوانين عالمنا أم لا آخذين بعين الاعتبار تلك الأحداث التي تكسر نظام المعتاد أو الطبيعي وتخلخل قناعات القارئ إزاء ما هو واقعي وحقيقي لتخلق جدلاً إشكاليّاً بين القارئ والنص أو بين الواقعي والاستيهامي، وهذا يذكّرنا بتعريف تودوروف للاستيهامي الذي يرى أنه ينهض على تردّد القارئ؛ فالقارئ يتوحّد بالشخصيّة الرئيسة أمام الحدث العجيب، وهذا التردّد يمكن أن يحمل على وجهين: إما أنّ الواقعيّة تنتمي إلى الواقع، أو أنّها ثمرة للخيال ونتيجة للوهم[2]، ومن جهة ثانية يقتضي الاستيهامي نمطاً معيّناً من القراءة، الذي ينزلق الإنسان من دونه إلى المرموز أو إلى الشعر[3].

وفي قصة (المدينة) لمحمد طملية يتجاوز الوهم بالبطل واقع الحياة، ويجعله في عالم آخر وهمي يخلق على قاعدة الوهم العام، ويجعل البطل يرفض هذا الجوّ الوهمي الذي يقدّم نفسه معادلاً للقهر والقمع والاشمئزاز. فالبطل يستيقظ ليجد الكل في مدينته شيوخاً هرمين، رجال الشرطة، الأطفال، سائقي السيّارات، وفي الطريق إلى بيته يعتقل بتهمة الشباب، وفي غرفة التحقيق اتهمه رجال الشرطة بالجنون، وأطلقوا سراحه قائلين بسخرية: "لا تنس أن تزورنا ثانية أيّها الشاب"[4]، أمّا في البيت فقد وجد امرأة عجوزاً وطفلاً عجوزاً بدلاً من زوجته الشابة وطفله الصغير، عندها نظر في المرآة ليجد نفسه عجوزاً، عندئذٍ تخور قواه، ويستسلم للعجز والشيخوخة.

والسّرد العجائبي هو من يتكفّل بنقل ذلك التفسّح في التمرّد الذي يجعل البطل

---

(1) عبد الله الشحام، الآلة /الصندوق، ط1، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٥، ص٦٥.

(2) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ٤٤.

(3) نفسه، ٤٨.

(4) محمد طملية، المتحمسون الأوغاد، ط1، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٥، ص٢٩.

يخضع للتخاذل، ويصبح عجوزاً في ليلة وضحاها بعد أن "تنفض يده من جيل وواقع هرم"[1].

ومحمد طملية يفرّغ حدثه العجائبي من عنصري المكان والزمان المحددين الذي يعتقد علي حسين خلف أنّ إفراغ السّرد منهما في هذه القصة يضعف قدرتها على السّرد ويعرّضها إلى التباس أمام هويّة زمانها ومكانها[2]. على أنني أخالف علي حسين خلف في ما يرى، وأجد أنّ هذه الإفراغ على نقيض ما يعتقد، إنما يوجّه الاتهام إلى المكان والزمان، ويكشف وصفاً له صورة مطابقة في الواقع، ويوجّه إدانة قويّة وصريحة لجيل هرم وواقع هرم.

وهذا الإفراغ من الزمان والمكان يتبنّاه عبد الله الشحّام في سرده لقصة (الرجم)، التي تدور أحداثها في بلدة صغيرة متواضعة تعيش حياة العزلة والكفاف، ولكن رتابة الحياة فيها تأخذ منحى كابوسيّاً عندما يقتل حارس المدينة تحت ردم من الحجارة التي طاردته من الفراغ، وحوّلته إلى أشلاء، استغرب الكلّ من الحجارة التي سحقته تحتها من أين جاءت؟[3]. وتتكرّر الحادثة عندما يتعرض عبد الله لسيل من الحجارة التي ترجمه، وكم تكون دهشته عندما يكتشف أنّ هذا السيل من الحجارة قادم من المقبرة؛ "فالموتى.. الموتى يرموننا بالحجارة"[4]، وتتكرّر الحادثة المرة تلو الأخرى، وتمنع السكّان من السعادة، وتصيب الكثير منهم بأذى، ويبقن السكان أخيراً أنّ الموتى قد بعثوا من الموت، ولسبب مجهول هم غاضبون، ويرجمون السكّان بحجارة بيضاء ملساء. وحلاًّ للمشكلة يبني السكان ابتداء سوراً عظيماً يفصلهم عن المقبرة الملعونة. وفي الصباح التالي كان السور المبني قد اختفى وكأنّه لم يكن[5]، فيقرّر وفد من أهل القرية أن يذهبوا إلى المقبرة؛ ليستجلوا الحقيقة، ويذهب طبيب القرية بمعيّتهم، وفجأة توهّج نور غريب في المقبرة، "وخيل إليهم – آنذاك – أنّ الموتى

([1]) علي حسين خلف، البحث عن القصة القصيرة في مجموعة (المتحمّسون الأوغاد)، الرأي، عمان، ع ٥٣٣٤، ١٩٨٥/١/٢٥.

([2]) نفسه.

([3]) عبد الله الشحام، الآلة /الصندوق، ص٢٠.

([4]) نفسه: ٣٣.

([5]) عبد الله الشحام : الآلة / الصندوق، ٣٦.

يتحرّكون، ويركضون وراءهم، فانطلقوا يصرخون برعب"[١].

أخيراً استنجد أهل القرية بالشرطة وطلبوا حمايتهم، وجاء رجال الشرطة بسيّاراتهم، ولكنّهم هربوا في أوّل ليلة عندما رأوا هياكل عظيمة بجماجم مضيئة تغادر قبورها، وتبعث من الموت، فقرّر أهل القرية الخائفون أن يغادروا القرية الملعونة إلى أيّ قرية حيث الأمن والسلام، وغادروها فعلاً هرباً من كابوسهم العجيب، ولكن الكابوس يعود، ويحاصرهم مجدّداً عندما يصلون إلى قرية جديدة تشبه قريتهم، ولها مقبرة مشابهة. وفور دخولهم إليها "تطايرت أحجار بيضاء وتساقطت على الرؤوس. فتحت القبور أبوابها، جماجم، لعنات، حجارة والفجر والهواء، واندفع الرجال يهربون"[٢]. وبذا، فقد نقلنا السّرد العجائبي إلى دنيا الرعب التي تتشابه فيه الأماكن، وتتماثل فيها الحوادث والمصائب. فالقرية ذات المقبرة الملعونة تنتقل أينما ذهب السكان؛ وبذا، تكون المقبرة صورة مبالغ فيها لذلك الرّعب الذي يواجه الإنسان في كلّ مكان، ويحصره في دائرة ضيّقة يبدو الفرار منها شيئاً مستحيلاً.

وفي قصة أخرى لعبد الله الشحام يرسم صورة أخرى لذلك الضعف والعجز الإنساني أمام القوى الغاشمة التي تتسلّط على حياته في مجتمعه، وتجرّده من إنسانيّته، وتجعله ألعوبة في يدها، وتقضي عليه في أي وقت شاءت. وفي هذه القصة (الأعجوبة) يلجأ عبد الله الشحام إلى السّرد العجائبي ليبرز بشاعة الاستلاب الذي يعيشه الإنسان الذي يغدو قزماً مهيض الجناح أمام القوى الغاشمة. وعبد الله الشحّام متأثّر بقصص الأقزام، والنّص نصيص (عقلة الأصبع)، ورحلات جليفر. فالرجل الثري في القصة يملك قزماً صغيراً قد حصل عليه هديةً في عيد ميلاده الرابع والستين من إحدى الصديقات[٣]. يحبسه في صندوق زجاجي، ويصحبه في كلّ ليلة إلى النوادي الليلية التي يرتادها حيث يقضي القزم الصغير وقته "قابعاً في سجنه الزجاجي حائراً بين أصابع لاهية تداعبه أو شراب يدلق عليه، أو دخان تبغ ينبعث في وجهه"[٤] . وفي منتصف الليل يعود مع سيّده السمين إلى البيت متعباً وجائعاً

---

(١)عبد الله الشحام، الآلة/ الصندوق، ٣٨.

(٢) نفسه: ٤٢.

(٣) عبد الله الشحام، الأعجوبة، المجلة الثقافية، عدد ٧، الجامعة الأردنيّة، عمان، ١٩٨٥، ص١٥٨.

(٤) نفسه: ١٥٨.

فيقدم له "وجبة كبيرة من طعام القطط"[١]، وينسى السيد أو يتناسى أنّه يملك إنساناً لا حيواناً، ويتجاوز عن عجائبيّة ما يملك؛ فهو يملك إنساناً لا وجود له إلاّ في الحكايات والخيالات. فنحن قد سمعنا عن رجال قصار القامة، لكن ليس إلى هذا الحدّ، فصغر جسم الإنسان مبالغ فيه، "والمبالغة تؤدّي إلى العجائبي"[٢]، كما أن حضور العناصر العجائبيّة يوفّر لحبكة القصة تنظيماً منضغطاً بصورة خاصة[٣].

ويغدو القزم سلعة تنتقل من يد إلى أخرى في مزادات يتهاوى الأغنياء فيها على شرائه دون أن نعرف أيّ شيء عن مصدر هذا المخلوق التعس أو عن سرّه، فكلّ ما نعرفه هو أنّ هناك المزيد من أشباه هذا المخلوق، وذلك عندما يقول الثري السمين: "سأحضر لهم غداً مخلوقاً آخر"[٤]. ومرة أخرى يعامل القزم الصغير على أنّه حيوان عندما يشتري له صاحبه الجديد طوقاً يطوّق رقبته به. وسرعان ما ينتهي المطاف بهذا المخلوق العجائبي محمراً بالزيت ومحشوّاً باللوز في طبق أحد الأثرياء الذي قال عندما سُئل عن هذا الطبق المميز: "هذا طائر نادر كان يعيش في بلاد ال...!"[٥].

واقع كواقع القزم يغدو طعاماً في أفواه الأغنياء لا يختلف عن واقع المواطن الذي ينتهك عشرات المرّات في اليوم دون أن يجد من يحميه أو يدافع عنه. وقد يثور البعض على هذا الواقع، ويتدخل السرد العجائبي مرة أخرى في رصد هذه الثورة. ففي قصة (انتحار علي) لأحمد الزعبي يعلن أحدهم في الصحف اليوميّة قائلاً: "أعلن أنا المدعو فلان بن فلان... الخ، أنني سأقدم على الانتحار ظهر هذا اليوم، السبت الموافق ١/٤/١٩٨٨"[٦]، وبهذا الإعلان الغريب تبدأ قصة انتحار علني دون الإفصاح عن سبب محدّد لذلك الانتحار الذي أثار فضول الكثير من الناس. وفي المكان المحدّد (وسط البلد)، وفي الزمن المحدد كان حشد كبير من الناس متجمهر ليشاهد عن قرب ما الذي سيحدث، رجال الأمن والأطباء كانوا أيضاً في المكان وقد

---

(١) عبد الله الشحام، الأعجوبة، ١٥٩.

(٢) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ٨٤.

(٣) نفسه، ٩٥.

(٤) عبد الله الشحام، الأعجوبة، ١٦٥.

(٥) نفسه، ١٦٥.

(٦) أحمد الزعبي، البحث عن قطعة صابون، ص١٦.

احتاطوا للأمر، وجهزوا أنفسهم، واستعدوا لمنع الرجل من تنفيذ مهمّته الجنونيّة. ومن بين حشود الناس اقترب رجل واعتلى سوراً حجريًّا قصيراً يحيط بحديقة صغيرة، وانتصب الرجل فوق السّور، ثمّ قال: "أنا فلان بن فلان... الخ. إني قد دعوتكم هنا لأمر هام وهو أمر انتحاري. لم يعتذر أحد هاتفيًّا وهذا أفرحني، كما أنّ حضوركم أسعدني"[1]. وقبل أن يكمل الرجل الغريب حديثه، ويعلم الكلّ سبب رغبته في الانتحار، خلع نظارته وحذاءه وأسنانه، ثمّ كتفه اليسرى، وقذف بها نحو الناس، ثمّ خلع كتفه الأيمن وأنفه وفروة رأسه وأذنيه وعينيه وفخديه وعضوه وقلبه ورئتيه وأصابعه وأظافره. غرق الناس في الدم الأحمر والبول الأصفر وهم في غمرة دهشتهم أمام هذا الرجل العجائبي الذي خلع أعضاءه، ورمى بها بعيداً، ولم يبق منه إلاّ الجمجمة التي أخذت تتطاير من مكان إلى آخر بشكل هستيري ودون توقف. أمّا الجماهير، فقد هربتْ خائفة من هذا الاجتماع المخيف، وفي رحلة الهرب حدثت أشياء عجيبة؛ فأحد الرجال وجد نفسه بعشرة أرجل، وبخمس عشرة عيناً وعشرين أذناً وخمساً وعشرين جمجمة، بينما قال شهد آخر أنه وجد نفسه ملقىً بعيداً على الرصيف منزوياً ولم يعثر على ذراعيه أو رجليه ورئتيه، كما أنه لم يعثر على أعضائه التناسلية أو على حنجرته[2]. وعلى الرغم من ذلك بقي الكلّ أحياء بدون أعضاء أو بأعضاء كثيرة مجهولة المصدر متجاوزين بذلك قوانين الطبيعة في عالمنا، وصانعين قوانين جديدة لعلّها تناسب أولئك الغاضبين الذين يقررون الانتحار!!

وفخري قعوار له وقفة كذلك مع الثورة والخنوع، ويستثمر البنية العجائبيّة في رصد ملامح هذه الوقفة. ففي قصة (تحقيق)[3] يبعث فخري قعوار الحياة في امرئ القيس الشاعر الجاهلي المشهور ليضحي امرؤ القيس مواطناً من مواطني عالمنا الحاضر، يسكن بيتاً عاديًّا، ويمارس كلّ يوم عادة تفقد صندوق البريد ليجد فيه رسالة من دائرة ضريبة الدخل التي تطالبه بدفع مبلغ كبير لا طاقة له بدفعه، فيتوجه امرؤ القيس بثيابه العربية وسيفه المشهور إلى ضريبة الدخل، وهناك يجد الاستغلال والاستبداد في انتظاره؛ فهو مطالب بدفع المبالغ الطائلة ضريبة على شعره الذي نظمه في

([1])أحمد الزعبي : البحث عن قطعة صابون، ١٩.

([2])نفسه: ٢٠.

([3]) هذه القصة نشرت لأول مرة في مجموعة (أيوب الفلسطيني) عام ١٩٨٨.

الجاهلية. يستغرب امرؤ القيس من هذه الضريبة، ويؤكّد أنه شاعر فقير الحال، ولا يملك أيّ شيء من المال، ويقول: كما أنّ "هناك اقتراحاً يقضي بإعفاء الإبداع الشعري من الضرائب"[1]، لكن في عالم مثل هذا العالم يجب على الشاعر أن يدفع ما يُطالب بدفعه، وأن ينسى ثأره الذي يسعى خلفه ألف وخمسمائة سنة؛ لأن هناك كما أخبره مدير الضريبة "مائة وخمسون مليوناً من مثلك، ولا يحملون على أكتافهم سوى بنادق للصيد"[2].

يخرج امرؤ القيس من مبنى الضريبة حزيناً، يجرّ خطواته بتثاقل، يفكّر بطريقة يوفّر فيها المبلغ المطلوب. ولعلّه سينسى ثأره بعد أن استحضره فخري قعوار من عزّه وجموحه ليزرعه في عالم من التخاذل والخنوع والعار. هذا قدره أن يكون امرؤ القيس الثائر والخانع مع الخانعين (المئة والخمسين مليوناً!!).

وفي قصة (المنذور) لجمال ناجي نواجه تجربة واقعيّة اعتياديّة يقصّها الراوي المتماهي مع البطل؛ إذ يروي لنا أحداث حياته الخاصة التي تبدأ بعمليّة استباق سردي غرائبي على شكل نبوءة أعلنت عنها الأم قائلة:

"قالت أمي بصوت ليلي موحش:

هذا الولد كأنّه منذور!

تثاءب أبي، استعاذ بالله، قال بتوجس:

اللهم استر"[3]

ويتحكّم هذا الاستباق في مجرى حياة السّارد البطل؛ إذ يكشف لنا عن أنّ البطل (منذور) للنار؛ عندما يتعرّض ثلاث مرّات للنار: المرة الأولى عندما يحترق مخزن البيت، والمرة الثانية عندما كان يقلّب النار في الموقد، والمرة الثالثة عندما انفجر الوابور النفطي فتسبب في قتله. وفي كلّ السّرد السابق ظلّ النفس الواقعي هو المنظّم إلى أن انحرف السّرد إلى السّرد العجائبي؛ فالبطل السّارد ينفصل عن جسده المحترق ليروي لنا بقيّة المشهد وردود أفعال الأب والأم ، ويروي لنا الأحداث بكلّ حياديّة ، وكأنّ

([1]) فخري قعوار: الأعمال الكاملة، ٣٣٥.

([2]) نفسه، ٣٣٧.

([3]) جمال ناجي، المنذور، ضمن مجموعة مختارات من القصة القصيرة في الأردن، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢، ص٣٧٠.

الحدث لا يعنيه. وهذا السّرد العجائبي توصّل إلى رصد ردود الفعل التي يغيب عنها السّارد عندما يموت. وبذا، واصل السّارد البطل مشوار الأحداث دون أن يغيب عنه بسبب الموت؛ فالسّرد العجائبي أفاد في استئناف فضاءات السّرد المكانيّة والزمانيّة دون أن يضطر السّارد إلى مغادرتها والتعهّد بالمهمة لسارد آخر.

والإنسان يصبح كائناً عجائبيًّا عندما يخرق طبائعه وقدرته كما في القصة السابقة وكما في قصة (الطاغية) لسامية عطعوط. فالطاغية الذي يروي قصة طفولته، يصدمنا بحدث يتحدّى قوانين الطبيعة في عالمنا؛ فالطفل الطاغية يحلّق فوق السّحاب، ويسكنه، "أغمضت عيني عمّا سيحدث، شعرت بأكفّهم الخشنة تمتدّ إليّ تسندني من إليتي، وتساعدني على جلوس مستقرّ فوق السحابة"[١]. ولعلّ هذا التحليق رمزٌ لتساميه فوق الآخرين. وتسهم اللغة الشعريّة في تعميق هذا الحدث العجائبي الذي يدفع بالقصة إلى عوالم الخيال.

أمّا في قصة (المحروس) لجمعة شنب، فالبطل عائد المحروس تحيط به هالة أسطوريّة حاكتها الخرافات ومخيلات العجائز؛ فعائد المحروس كلّما زار أحد في المنام أصبح في عداد الموتى "أنا عائد محروس تروننى كلّ ليلة، ومن يراني، يكون مع الموتى"[٢]. ومحروس له سلطة على أحلام الحيوانات شأنها شأن البشر، وكلّما تصدّى لإنسان، عرّاه من ملابسه، وجعله ألعوبة له. وفي نهاية القصة يكتشف الناس أنّ هناك نملاً أسود يهاجم قدم المحروس، ويجوس في الأمعاء والرأس، ثمّ يروح النمل يتساقط من أعلى رأس المحروس صوب النّاس، وكأنها لعنة تطاردهم. وبهذا تخلق القصة العجائبية فضاءً متخيّلاً يتجاوز البنية الواقعيّة، ولكنّه يلمزها بحدّة. فمحروس الأسطورة يصبح حقيقة تطارد الناس وتشقيهم عندما يستسلمون لخوفهم، ويتجاهلون قوّتهم ليصبحوا ألعوبة في يد الوهم. فمحروس هو الكابوس الذي أصبح حقيقة عندما صدّقناه، والإيمان بعدم وجوده هو كلّ ما نحتاج إليه لنطرده بعيداً. والسّرد العجائبي هو المخوّل بكشف سرّ هذه المعادلة:

الخوف = تحقق أسطورة عائد المحروس.

وفي قصة (مذبوحاً بالطول) يتجاوز البطل تكوينه البشري، ويقفز من المستحيل،

---

(١) سامية عطعوط، الطاغية، ضمن مجموعة مختارات من القصة القصيرة في الأردن، ٧١.

(٢) جمعة شنب، المحروس، ضمن مجموعة مختارات من القصة القصيرة في الأردن، ٤٣.

ويصبح ذاتاً في جسدين. ويعتقل أناس مجهولون البطل، ثمّ يشقونه حياً إلى شقين بالطول، ويبقى البطل حياً ضمن طبيعة تختلف بالتأكيد عن طبيعتنا التي تصدر عن قوانينها الثابتة التي لا تتغيّر، وهذا التجاوز هو بالتحديد صفة الحدث العجائبي[1]. ويقوم البطل السّارد فيما بعد بسرد الحدث، والسّارد المجسّد يلائم العجائبي؛ لأنه ييسّر التماهي الضروري فيما بين القارئ والشخصيّات[2]، ويُطالب البطل العجائبي بأن يصارع ذاته المشطورة وأن يقاتلها، وتُفرغ حلبة له ولذاته المشطورة، وتُحاط الحلبة بالنظّار المتوحّشين المتعطّشين للموت والدّماء، ويجد البطل نفسه أمام حقيقة مرعبة لا تقلّ وحشيّة عن شطره إلى نصفين؛ فهو مضطر إلى أن يقضي على نصفه الآخر، "يجب أن أقتله. يجب. أريد الخلاص"[3]. وتبدأ المعركة العجائبيّة؛ نصفين آدميين يتجالدان دون رحمة، وتنتهي المعركة، ويقع النصفان صريعين. ويتكرّر الحدث العجائبي عندما يلتحم الشطران مرة أخرى، فيكوّنان البطل الذي يُزجّ في الغرفة المعتمة في انتظار انشطار آخر ومجالدة جديدة.

إنّ هذا السّرد العجائبي يسوقنا إلى الاعتقاد إلى أنّه قد وُظّف في بنية كابوسيّة مستحيلة وفي استدراج ذكي لاستيراتيجيّات سرديّة مميّزة تحيل القارئ إلى واقعه المشؤوم الذي يشطره ألف مرّة في اليوم، ويباعد ما بين جسده وروحه وأحلامه، ثمّ يطلبه بالتماسك والعطاء حدّ الموت. فأنّى يكون ذلك؟!!

وهذا الشقاء اليومي الذي يحياه الإنسان يتضافر مع مخاوفه وهواجسه، ليصبح كابوساً نهاريًّا يطارد الإنسان دون رحمة. فبطلة (قطط السيد) للكاتبة سامية عطعوط تخشى القطط، وفجأة يُمسخ كلّ من حولها إلى قطط شرسة تطاردها في كلّ مكان، فترتعب وتهرب، ولكن إلى أين في واقع كلّ ما فيه ممسوخ؟ إذن لا مفرّ من اللحاق بالرّكب، وعندها تركع البطلة "على أطرافها الأربعة، وتصرخ مع الصارخين: مياو .. مياو"[4].

---

(1) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ٥٧.

(2) نفسه، ٨٩.

(3) سامية عطعوط، طقوس أنثى، ٧٣.

(4) نفسه، ٤٠.

وفي قصة (مسيرة)[1] للكاتب محمود الريماوي يُصعّد السّرد العجائبي من ذلــك القلــق الإنساني الذي يسكن أصحاب الكلمة الحق الذين يقضون في سبيل أفكارهم. فالميّت فــي هــذه القصة يضطرب في نعشه؛ وفي أثناء نقله إلى المقبرة يتلوّى داخل النعش، ويتحرّك غير آبــه بمن حوله. أحد أصدقائه يفسّر هذه الحركات بقوله: "لعلّه يسخر من الموت"[2]، "لا، إنّ الموت حق، إنه يهزأ بالقتل"[3]. أثناء دفن الميت يحرّك رأسه، وتختلج أجفانه، لعلّه أراد أن يقول شيئاً ما، لكن التراب عاجله، وغمره.

الأصدقاء تفرّقوا بعد ذلك في طريق تحقيق ما اتفقوا عليه في البدء، وبقي الميت يعــالج آلامه، ويطارح أفكاره التي أتاح السّرد العجائبي لها أن تصعد إلى السطح، وأن تتعــالق فــي بنية تضاد قوانين الطبيعة، وتتماشى مع قوانين العجائبي بهدف خلق جــوّ مــشحون بــالتوتّر والاهتمام الذي يغشى بقلق أولئك السائرين أبداً على طريق مبادئهم.

وفي قصة (حلم عروة بن الورد) لجمال أبو حمدان تُبعــث الحيــاة مــرة أخرى في عروة، ويستحضره جمال أبو حمدان عبر ألف وخمسمائة سنة؛ ليجعله مواطناً فــي القرن العشرين، وعروة بن الورد يحلم في كلّ ليلة بأنّه يجمع قطعاً من النقود وفقاعات ملوّنة، وهو حلم يراه كلّ أطفال المدينة، ومع أنّ الأحلام حق شرعي لكــل البــشر ، إلاّ أنّ مدينــة عروة تصادر الأحلام، وتنكب أصحابها. فالدولة تعتقل عروة "بتهمــة تهريــب أمــوال فــي الحلم"[4]، وتحاكمه على جريمته النكراء!! "وتكون عقوبته أن يبقى مستيقظاً باســتمرار حتى لا يحلم أبداً"[5]، وتنصّب عليه حارساً يمنعه من النوم ، ويفلح الحارس فــي ذلك لمدّة، لكن الإنسان يستيقظ في داخله، ويطالب بالأحلام ، فينام ليدفع حياتــه ثمناً لذلك، وكذلك يشاركه عروة بن الورد هذا المصير ؛ فعروة الذي كان رمزاً للتمرّد على قوانين مجتمعه قطع أزماناً وأماكن ، وعاد ليصبح متمرّداً

([1]) القصة من مجموعة (ضرب بطيء على طبل صغير)، وقد نشرت المجموعة لأوّل مرة عام ١٩٩٢.

([2]) محمود الريماوي، الأعمال الكاملة، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ص٢٣٠.

([3]) نفسه، ٢٣٠.

([4]) جمال أبو حمدان، مكان أمام البحر، ط١، دار أزمنة للنشر، عمان، ١٩٩٣، ص٧٢.

([5]) نفسه، ٧٣.

جديداً في العصر الحديث فيرفض أن تُصادر أحلامه، ويقابل الجلاّد بسخريّة؛ فالسّرد العجائبي بنية أساسيّة في تشكّلات التمرّد في هذه القصة.

وفي قصة (الشعرة والسيف)[1] يمارس جمال أبو حمدان لعبة العجائبي والرمز التاريخي، ليلقي بظلالات دلاليّة على سرده. فبطل القصة الذي يمثل دور معاوية بن أبي سفيان يموت بالسلّ بعد ليلة قضاها بالسعال والبصق دماً بعد أن كبته المخرج، ووجّه له نقدا حادًّا وجارحًا على الرغم من أدائه المتميّز في المسرحيّة. ويتوتّر هذا الحدث الواقعي ليتمخَّض عن حدث عجائبي فريد؛ فمعاوية بن أبي سفيان الحقيقي يملك زمام الأزمنة، فيقفز من زمنه إلى الزمن الحاضر، ويعزّي زوجة الممثل الميّت، ويمنعها من لباس الأسود، ويصادر بذلك أحزانها، كما صادر المخرج أحلام زوجها ونجاحه. وبذا، يكون استحضار معاوية بن أبي سفيان ليس إلاّ استحضاراً لكبت آخر واستلاب جديد يصل إلى درجة مصادرة الأحزان، وتكثيف المشاعر السلبية.

أمّا في قصة (الأحجية) لجميلة عمايرة، فمدينة عمان تصبح ذات ليلة مدينة ملعونة تلفظ سكّانها، وتمارس معهم أبشع أنواع الإرهاب، وتصبح كما قال والد بطلة القصة: "لم تعد هذه المدينة لأمثالنا"[2]. وهذا الوعي الخاص ينسحب كذلك على مظاهر الطبيعة التي تخوّلها الأزمة أن تفارق طبيعتها، وتتكلّم مثل البشر؛ فزهرة الياسمين ترجو البطلة أن تقطفها كي تموت وتستريح، والشارع يتنكّر لنفسه، ويعلن أنه ما عاد شارعاً، بل أصبح مسرحاً. وقصة الرّعب العمّانية تبدأ منذ أن قررتْ البطلة السّاردة بضمير الحاضر أن تذهب مع الأصدقاء وأخوها (محمود) لتناول الطعام في أحد المطاعم التي ألفوها، وهناك كلّ شيء كان عجيباً؛ فالنادل يملك وجهاً بملامح غير ملامحه المعهودة، والعشاء يختفي فجأة عن الطاولة، وعند العودة إلى البيت يبدو الأمر ملبساً؛ فإمّا أنّ البطلة قد اخترقت أزماناً مستقبليّة، وأشرفتْ على زمان آخر لنفس المكان، فبدا كلّ شيء قد كبر ومات، أو أنّ اللعنة قد امتدّت إلى المكان، فأفسدته ، ودثرت كلّ ملامحه ، وفي الحالتين فإنّ البطلة وأخاها (محمود) يهربان إلى الشارع ، وتقول البطلة: "لنفترش هذا الشارع مأوى لنا في هذه الليلة

([1]) القصة من مجموعة جمال أبو حمدان مكان أمام البحر .

([2]) جميلة عمايرة، صرخة البياض، ٦٥.

العجيبة"[١]، لكنّ الشارع العجائبي صاحب اللعنة يتحرّك بقوّة، ويلفظهم بعيداً، ويصبح السؤال المرعب إلى أين؟! ويعاظم السّرد العجائبي من وقع سؤال (إلى أين) على النفس الإنسانية، ويكون الجواب الذي يؤكّده السّرد العجائبي الذي طوّع كلّ أدوات الطبيعة ليصل إليه: لا مفر!!

وهاجس البحث عن مفرّ يظهر مرّة أخرى في قصة (القرنان) لنايف نوايسة. فبطل القصة يتابع نشرة الأخبار، والمذيع يكرر: السّلام.. السّلام.. ويبدو أنّ السّلام قادم، هكذا يقول المذيع؛ إذن، لا داعي للمفر، لكن ما يحدث بعد ذلك يؤكّد أن الحاجة إلى المفر باتت ملحّة في ضوء السّلام المزعوم، وأنّ المستقبل القادم في ضوء السلام بات يحتاج إلى قرون وأذيال!! والمذيع الذي يتكلّم هو أوّل من تبزغ له قرون "البزوز بدا واضحاً في جانبي رأسه"[٢]، ويخترق الذيل مؤخّرته "كان المذيع يقبض على زائدة غريبة تخترق مؤخّرة بنطاله"[٣]. المنظر يدهش البطل، ويكاد يضحكه، لكنه يفاجأ ببزوغ قرون وذيل له، ويشعر برعب شديد، فيخرج إلى الشارع الذي يجده "يزدحم بغابة كبيرة من البشر، تلمس أيديهم الجباه المستطيلة على شكل قرون، وعلى الأذناب"[٤]، ويتناطح البشر أصحاب القرون، ويهدّد بعضهم ببقر بطن الآخر، والكلّ يركض إلى أين؟ لا أحد يعرف. يقول شيخ للبطل المتسائل: "يا أخي اركض مثل غيرك، حطّ رأسك بين الروس يا شيخ"[٥].

ويطرح السّرد العجائبي في هذه القصة امتساخاً مرعباً للإنسان في ظلّ سلام يجب أن يعلي من إنسانيته لو كان سلاماً عادلاً، ولكن الأجواء العجائبيّة التي ترافق نطق هذه الكلمة، تجعل السّلام القادم ليس أكثر من كلمة لعينة تحمل طلاسمها الويل والعذاب والمسخ إلى حيوانات بقرون وأذناب!!!

أمّا في قصة (النباح) لإبراهيم جابر إبراهيم، فالمدينة تصبح أرضاً ممسوخة بكلّ ما فيها . فبطل القصة الذي يغادر صباحاً إلى عمله تترصده كلاب وهي تركض

---

(١) جميلة عمارة، صرخة البياض،، ٧٠.

(٢) نايف النوايسة، المسافات الضامئة، ط١، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٣، ص٩٠.

(٣) نفسه، ٩٠.

(٤) نفسه، ٩٠.

(٥) نفسه، ٩١.

خلفه "خيّل لي أنّ الكلاب تقصدني أنا لذاتي، وكأنّها تعرفني، أو تطلب ثأراً لدي"[١]. في الحافلات كانت الكلاب في كلّ مكان.. في الشوارع الكلاب كانت تمارس حياة إنسانيّة، وفي العمل كان المدير كلباً، والسكرتيرة كلبة صغيرة ناعمة، فالكلّ كلاب. خرج البطل إلى الساحة مرعوباً، وأحاط فمه بيديه، وصرخ طويلاً، "فلم أسمع سوى نباحي"[٢]. وهذا السّرد العجائبي يتيح للأحداث أن تنمّ عن الحالة النفسيّة التي تسكن الإنسان، وتنسحب على رؤاه وتصوّراته وانطباعاته حول كلّ ما حوله بما في ذلك تقبّله للآخر، وهذا التقبّل يمرّ بتأزّم، وينجح السّرد العجائبي في تصوير هذا التأزّم ورصده على مستوى الحدث الذي يفارق الإحساس الداخلي للشخصية، وينسحب كذلك على تقبّل الشخص لذاته ومدى تصالحه معها، ومدى تخاصمه معها.

أمّا نايف النوايسة، فله رؤيا قصصية أخرى في التصالح مع الذات والعالم، أو لنقل في خصامه مع الذات والعالم، ويحوك هذه الرؤية بخيوط عجائبيّة تبعدنا تماماً عن المعقول والحياة، ولكنّها لا تخفي أبداً زفرة حزن ونفس معذبة نلقاها كلّ يوم دون أن تثير فينا أكثر من كلمة رثاء. ففي قصة (ليالي ميمدال المنشطر) نقابل شخصية عجيبة هي شخصية ميمدال، وميمدال يسوح في الشوارع ليلاً، ويسبّ الناس، ويتمنّى خنق الأطفال وامتلاك نساء الأرض؛ فهو حسب قوله: "الفحل الوحيد الذي يملك السّر. أنا ميمدال الخارق الذي من معينه تنبجس كلّ العيون"[٣]. يبدأ ميمدال كلّ ليلة بطقوسه العجيبة التي تبدأ بالصراخ، وتنتهي بانشطاره إلى آلاف الأجزاء، ويصبح ميمدال آلاف الأشخاص الذين يحيطون به، ويقولون له: "نحن الميمدال.. نحن أنت.. نريد مجالستك لنتسامر ونتحاور"[٤]. يجلس ميمدال الأصل قريباً من نظرائه المنشطرين، وهو يمرّ بحالات عجيبة؛ فجسده يتمدّد ويتقلّص، ويحدث نظراءه عن أزمته منذ أن كان شيئاً متدلياً من حقيبة سفر إلى أن تحوّل ليجد نفسه فراشة هزيلة. الذكريات الحزينة تشطر ميمدال إلى المزيد من نظرائه ، يأخذ في البكاء

---

(١) إبراهيم جابر إبراهيم، وجه واحد للمدينة، ط١، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٤، ص٥٥.

(٢) نفسه: ٥٦.

(٣) نايف النوايسة، خرمان، دار الينابيع ، عمان، ١٩٩٤، ص٦٦.

(٤) نفسه، ٦٧.

الشديد فتتكوّن من دموعه بحيرة كبيرة يكاد يقضي نحبه فيها، لكــن نظــراءه ينقذونـــه، ويتركونه لينام، ويندسون تحت جلده ليكوّنوا جميعاً ميمدال المعذب الــذي تــشقيه الــذكريات، وتتنازعه المصائب لتتجاوز بأحزانه العالم المنظور إلى عالم آخــر يقبــل بانــشطار الــذات الحزينة. ولعلّ نايف النوايسة أراد أن يصور تلك الآلام التي تسحق الإنسان، وتباعد بينه وبين ذاته؛ فوجد السّرد الواقعي قاصراً عمّا أراد، فعمد إلى البنية العجائبيّة بما فيهــا مــن مرونـــة تسمح بتجاوز المستحيلات، وتخطّي المعتاد في سبيل رصد تلك الذات التي تصبح ذواتـــاً فـــي عالم يترك المأزوم على سجيّته في التعبير عن أحزانه، بعكس هذا العــالم الــواقعي الــذي لا يتوانى عن تنظيم أحزان الإنسان، وكبتها أحياناً.

وفي قصة (درب الحبيب) يصوغ فخري قعوار أحداث القصة العجائبية علـــى نبــراس أسطورة الفنّان القبرصي بجماليون[1]. وبطل هذه القصة حائر منذ عشرين سنة، لا يجد المرأة التي تحاكي أحلامه، إحدى صديقاته تسخر منه قائلة: "لماذا لا تستخدم إزميلك، وتنحت المــرأة التي تريد"[2]، وعندها فقط يقرّر أن يقدم على هذا الصنيع العجيب، فيــشتري قطعـــة صـــخر كبيرة، ويدخلها إلى حديقة البيت، ويقول لصديقه: "سأصنع تمثالاً لامرأة"[3]. ويشرع البطل في نحت تمثاله الذي قرر أن يجعل منه مثالاً للمرأة التي لم يلقاها، ويحلم بها باســتمرار، وبعـــد ثلاثة أشهر ينتهي العمل من التمثال بعد أن كاد يصل إلى الجنون في عمله الشاق. وبات بطل القصة الشقي يعشق تمثله الحجري كما حدث مع بجماليون في أسطورته الخالدة. فبطلنا عـــاد لا يبرح مكان التمثال إلاّ لقضاء الحاجات الضروريّة فقط.

ويُنتظر من البطل أن يبعث الحياة في جسد تمثاله كم فعل بجماليون بدعاء لإلـــه يقـــدّر العشق والعاشقين. لكن السّرد العجائبي يأخـــذ مجـــرى آخرمفارقـــاً للأســـطورة اليونانيّة؛ فصديق البطل لطفي الإبراهيمي يلقي نظرة على التمثال تورثه عشقاً

([1]) كان بجماليون القبرصي نحّاتا ماهراً، نحت تمثالاً لفتاة رائعة الجمال، وسمّاها جالاتيا، وقد سحر بجمال التمثال الذي ابتدعه، فابتهل إلى آلهة الحب (أفروديت) أن تبعث الحياة في تمثاله، ففعلت، ومع الأيّام أصبح بجماليون وجالاتيا زوجين.

([2]) فخري قعوار، الأعمال الكاملة، ٤٢٥.

([3]) نفسه، ٤٢٦.

عظيماً، ويصارح البطل بذلك العشق الذي يغضبه بشدّة؛ لأنّه يشعر بأنّ صـديقه يجنـي تعبه، ويدمّر فنه الذي استنزف طاقته، وفي الليل تحدث المعجزة، أو لنقل يحدث أمـر خـارج عن مألوف قوانين طبيعتنا؛ فالتمثال الأصمّ يصبح امرأة حيّة تنبض بالحياة، وتختار حبّ لطفي الإبراهيمي، وتغادر المكان معه والفنان العاشق يراقب بعجز. وهكذا يقدّم السـرد العجـائبي رؤية خاصة للعلاقة بين الفنان وفنه، وهي رؤية تقوم على الألم والتناقض والعطاء، ويجعـل الفن الراقي المبدع في مقابل المعجزات والمستحيلات. فالفن العبقري قد يكـون ضـرباً مـن تخطّي المستحيل، وصنع الفتنة التي يخلفها الأثر العجائبي.

وإن كان السّرد العجائبي قد وهب الحياة من العدم لحجر، فهو قادر على إبقاء المقتـولين أحياء وهم أموات. ففي قصة (لن يصدّقه أحد) يزاوج الكاتب محمود الريمـاوي بـين أوهـام الشاعر وبين ذكريات ماضيه في توليفة عجائبية. فبطل القصة وهو شاعر يزعم من فترة إلى أخرى أنّه مقتول، وإزاء سخريّة من حوله يحتفظ لنفسه بهذا التصريح، ولا يعود لذكره مع أنه مقتول منذ ثلاثين سنة، أيّ منذ كان طفلاً. فعندها أقدم في الماضي على قرع دفـوف الغجـر وعلى إزعاجهم، فقام الغجر بإلقائه في موقد النّار وإحراقه حد الموت عقاباً له. وفي الـصباح رحلوا عن المكان، وتركوا الطفل المعجزة الذي أنقذه الله من الموت بعد أن أتت النيران عليه. ومنذ ذلك الوقت أصبح "ميتاً من الداخل، حيّاً من الخارج"[1]. وعاش موزّعاً بين الطفل الـذي احترق وبين الاندفاع الطبيعي في أطوار حياته. وفي نسيج هذا التوزيع يبرز السّرد العجـائبي أداة غزل عجيبة، وتغزل الأحزان، وتتجاوز الذكريات، وتستبقي الأموات محبوسين في الحياة بعد أن تكوي ذكرياتهم بالنّار، وتوعز للقارئ من طرف بعيد بأنّ هناك بشر يعيـشون علـى هيئة الأحياء، ولكنّهم أموات.. أموات بعد أن سرق الجبابرة الأقوياء حياتهم، وأطعموها للعدم.

أمّا مؤنس الرزاز في قصة (الديناصور الصغير)، فله لعبة أخرى مع الحدث العجـائبي؛ فأستاذ العربية الذي يصمّم على أن يتمسّك بالحديث باللغة العربية، ويبـدو فـرداً منقرضاً يتمسّك بسلوك كاد يختفي، ويستيقظ يوماً ليجد نفسه ديناصوراً صـغيراً؛ يضمر عضواً بعد عضو لينقرض ويختفي تماماً أمام ناظر زوجته التي يخشى

(1) محمود الريماوي، الأعمال القصصية الكاملة، ٣٨٠.

أن "تخونه، وتحبّ صبيّاً فتيّاً غيره بعد انقراضه"(١). وهذا الحدث العجائبي يهدّد الكثير من المعطيات المهمّة في حياتنا للانقراض والاختفاء إذا سمحنا لأنفسنا بخيانتها.

والموتى لهم رأي آخر في موضوع الاختفاء؛ ففي قصة (ثلاثة طيور) لمفلح العدوان يتخطّى الموتى عالمهم، ويستيقظون من سباتهم السادر، ويقررون الخروج من سجن الأحداث؛ فالشهيد جعفر الطيار يهجر قبره، وينطلق إلى السماء ليحلّق فيها إلى جوار الحمام المحلّق بكلّ حريّة. صديقاه في الحياة وفي القبر (زيد بن حارثة وعبد الله بن رواحة) يقررا أن يحلّقا بمصاحبة جعفر ليكونوا ثلاثتهم طيوراً حرّة فوق سماء مؤتة، أمّا السيّاح، "فرأوا ثلاثة قبور مغلقة داخل سياج المبنى"(٢). فالحدث العجائبي فتح باب التحدّي والرفض على مصراعيه؛ فحتى الأموات يرفضون السجن وكبت الحريّة، ويحلمون بالسماء والحرية. وبموازاة العجائبي يقع الواقعي الذي يُعزى إليه التحدّي والرفض، ويطرح سؤالاً يهاجم بنيته الرابضة بقسوة: فما شأن الأحياء مع الحريّة؟! وهل يتشوقون للتحليق في سماء الحرية؟!

والسّرد العجائبي يسمح لنفسه بتجاوز الحريّة إلى حد اختلاس أجزاء من الإنسان دون أن يبرر الطريقة أو يذكر الأسباب. ففي قصة (بلا ملامح) ليحيى عبابنة يتوجّه البطل إلى عيادة أحد أطبّاء العيون ليعرض طفله الصغير على الطبيب. هناك ينتظر دوره، ويتابع الأخبار عبر تلفاز العيادة المأساويّة في العالم من قتل وتعذيب، وتلاحقه دعايات الرخاء والجنس.. عاد الرجل إلى البيت يحمل طفله، ويحاول أن ينادي زوجته، ولكن دون فائدة، ويتحسّس عينيه فلا يستطع فتحهما، "تحسس منطقة الوجه.. لا عيون.. لا شفاه.. لا أنف.. إنني بلا ملامح"(٣).

لا شكّ أنّ هذا الاختلاس العجائبي للملامح ليس اختلاساً مجانيًّا، بل هو بنية في رؤية خاصة لبطل بات يرفض الواقع، ولكن باستكانة، فيغلق حواسه دون واقعه المشؤوم ظنّاً منه أنّه يتجاوز الواقع بهذه الطريقة.

---

(١) مؤنس الرزاز، فاصلة في آخر السطر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص١٠١.

(٢) مفلح العدوان، الدّوّاج، ٣١.

(٣) يحيى عبابنة، خطوة إلى الأمام، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٧، ص٨٢.

أمّا صبحي فحماوي، فيتنبأ بموت الآخر (العدو) من خلال أسطرة بعض الأقوال والروايات الواردة في ذلك، ومن ثمّ إسقاطها على (الواقع المستقبل). ففي قصة (يأجوج ومأجوج والأعور الدجّال) تتحوّل أخبار يأجوج ومأجوج والأعور الدجّال إلى خرافة يتناقلها الأبناء عن الآباء[1]. وبذا، ينقل صبحي فحماوي السّرد من سرد متقدّم يفيد الوقع في المستقبل إلى سرد لاحق وهو سرد يوهم بصدق الأحداث العجائبيّة التي تبدأ بمهاجمة قوم يأجوج ومأجوج لبلاد الشام وانتشارهم فيها تحت إمرة قائدهم الأعور الدجال، وقد استطاعوا بقوّة السّحر أن يحوّلوا صخور الجبال إلى كتل من اللحم الشهي، والأشجار وما حولها إلى خضرة وبهارات وفواكه، كما ثبّت الأعور مغناطيساً كبيراً على جبل المكبّر في مرتفعات القدس ليجذب الرجال والنساء من أقاصي بلاد العرب فاقدي العقل، كما استحضر الأعور الدجال بفعل السّحر كلاًّ من بلقيس وزنوبيا وكيليوباترا، وجعلهن أسيرات عشقه، كما سحر فرن بغداد الذري، وحوّله إلى طابون لشيّ الخبز، وأحرق مكتبة الإسكندريّة.

والأعور الدجال يُصوّر بشكل عجائبي فهو "يتربّع كغول أوديب في أعلى جبل المكبّر، وعيناه جاحظتان وأسنانه ضخمة، ويداه مكسوّتان بشعر كثيف طويل، ولسانه أحمر يخرج مسافة متر من فمه، ولعابه يسيل من قاع لسانه"[2]. وينتظر الأعور الوفود من سائر الأرض التي يكون نصيبها الخذلان، فهم لم يجدوا أرزاً ولا لحماً وعادوا إلى بلادهم، وفي الطريق داهمهم الجوع وقتلهم. وبالمقابل تجمّعت أجيال جديدة من أطفال العرب الذين نذروا أنفسهم أبطالاً في جيش التصدّي للأعور الدجال الذي انمحت خرافته إلى الأبد. وبذا، يكون السّرد العجائبي مرآة مستقبليّة تعيد بناء الحاضر على ضوء معطيات المستقبل، وتعزّز الموجود، وتعيد الثقة إلى الذات، وتحوّل الأمنيات إلى خرافات ذات رموز دلاليّة واضحة؛ فيأجوج ومأجوج والأعور ليسوا إلاّ رموزاً استعماريّة تطمع في بلادنا العربيّة، وتأمّل المستوطنين الغرباء بالرفاه والغنى، لكن ما يجدوه ليس إلاّ الموت والهلاك.

أمّا جمال أبو حمدان، فهو يستغل السّرد العجائبي ليوجّه هجاءً للتربية الإنسانيّة بما تنطوي عليه من استغلال وطمس للذات الفرديّة. ففي قصة (مملكة

---

(1) انظر: خروج يأجوج ومأجوج في ابن كثير، النهاية في الفتن والملاحم، ١/١٠١-١٠٢.

(2) صبحي فحماوي، رجل غير قابل للتعقيد، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧، ص١٤١.

النّمل) يعبر عن "إيمانه بأنّ أصل فساد الكون قائم في إكراه البشر بعضهم على ضرورة التشابه والسلوك المتوارث"[1]؛ فالطفل في هذه القصة يحمل روحاً إنسانيّة معذّبة تكره الجاهز في سلوك البشر وتثور عليه، وتحرق كتاباً عن النّمل؛ لأنّه "يرى فيه ارتهاناً لعبوديّة أزليّة وتكراريّة سلوكيّة معادية للإبداعيّة الإنسانيّة والنزوع الفردي الأصيل"[2]. ويُجابه الطفل من والديه اللذين يريانه عاجزاً عن التعلّم، فيهرب الطفل من البيت، ويتوجّه إلى الساحة حيث حشد كبار البلدة الأطفال الذين "جمعوا الدموع المتحجّرة، وحبّات القلب المبعثرة ولعبوا بها"[3]، ويقررون نفيهم إلى مملكة النّمل، ويُنفى الطفل معهم.

وهناك – في مملكة النمل – قابل الطفل النمل، وقد كانوا يشبهون البشر كثيراً، وكانت وجوههم طافحة بالبشر والسعادة، وهناك تعلّم الطفل الكثير مما كان يجدر به أن يتعلّمه. وفيما بعد كان يتوجّب عليه أن يعود مع غيره من الأطفال إلى مدينتهم بأجساد تشبه أجساد النّمل؛ فقد مُسخ الأطفال على هذا الشكل، وهذا المسخ كان بداية المأساة؛ فالآباء والأمهات لم يعرفوا أبناءهم، وصاح أحدهم: "كيف يصبرون عليهم. النّمل حشرات كريهة ومؤذية، وإذا أبقيناهم وسكتنا عنهم، سيدمرون بلدتنا الجميلة التي حافظنا عليها طوال هذا الدهر"[4]، ويقضي الطفل نحبه على يدي والديه اللذين لم يميّزاه عن النمل، فقتلاه.

ويبدو أنّ جمال أبو حمدان أراد بهذه القصة التي تجوس في عوالم الإنسان والنّمل، وتنقلنا في حالات المسخ إلى الحقيقة، أن "يشدد على علو مرتبة العالم الحيواني على عالم البشر الذين يقتل بعضهم البعض ويفتقر أكثرهم إلى الحكمة التي تسود عالم النّمل وتسير حياتهم"[5]، كما أنّه أراد أن يعرّي تلك التربية القمعيّة التي

---

(1) فخري صالح، قصص جمال أبو حمدان حكايات مجازية عن الوجود والعالم والتاريخ، أفكار، عدد ١٣٨، عمان، ١٩٩٩، ص٦.

(2) نفسه، ٦.

(3) جمال أبو حمدان، كتاب الأيام والأنام، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٧.

(4) نفسه، ٣٧.

(5) فخري صالح، قصص جمال أبو حمدان، ٦.

تشيع في المجتمع الإنساني، وتسوّغ قتل الإنسان واضطهاده لمجرّد أنه يحمل أفكاراً مختلفة تنادي بالتجربة والإبداع الذاتي الخارج عن المألوف والمعتاد في حياتنا. فمملكة النّمل معطى إيجابي مقابل معادل سلبي، وهو المجتمع الإنساني الذي يفتك بأفراده دون رحمة.

وفي قصة أخرى لجمال أبو حمدان (البحث عن زيزياء) نجد البطل المستغرق أبداً في البحث عن الطفلة زيزياء، ولسنين طويلة، يجدها فجأة في بيته، وفي حضن زوجته بعد أن أعياه التعب في البحث عنها. والعجيب أن الطفلة زيزياء على الرغم من مرور سنين طويلة لا تزال ذات الطفلة الرضيعة التي شاهد البطل صورتها قبل سنين، وكأنّ السنين قد جمدت عند هذه الطفلة العجائبيّة دون أن تكبر يوماً واحداً. "سحبت الصورة من جيبي، ورحت أمايز بين زيزياء في الصورة وزيزياء الماثلة أمامي الآن، فلا أجد فرقاً؛ ذات الهجعة، وذات العري الطفلي، كما كانت في حضن أمها في الأيام الأولى لولادتها.. عارية تماماً الآن"[1]. وهذا الحدث العجائبي وما سبقه من أحداث يفتح أمامنا قطاعات دلاليّة وترميزيّة كثيرة؛ فالبطل مستغرق في البحث عن الطفلة الفلسطينيّة المسمّاة (زيزياء)، التي ولدت في مخيم الطالبية عشيّة وصول نازحي ١٩٦٧، والطفلة تتحوّل إلى خرافة حزينة؛ بعضهم يقول بأنّها ميتة، والبعض الآخر يقول: إنّها مسافرة، بينما يجزم البعض أنها اختفت يوم زواجها، ولسنوات طويلة لا يعرف أحد مكاناً للطفلة، ثمّ فجأة تصل الطفلة الرضيعة إلى بيت الرجل الذي يبحث عنها دون أن نعرف الطريقة التي وصلت بها، وهكذا تصبح الطفلة العجائبيّة رمزاً لقضية شعبها ولشتاته ولأحزانه؛ فالغموض يحيط بمصير الطفلة وبحياتها تماماً كما أحاط ويحيط بمصير شعبها الفلسطيني، وهي ترفض أنّ تكبر بل تحافظ على طفولتها على مرّ السنين، ولعلّ في ذلك إحالة إلى فكرة توقف الزمن عند الشعب الفلسطيني؛ فالزمن عنده مرهون إلى أن تحلّ قضية ويعود إلى وطنه عندها فقط قد يعود الزمن إلى تدفّقه الطبيعي.

أمّا في قصة (ساندريلا) للكاتب جمال أبو حمدان، فنجد تصرّفًا آخر بالزمن، وهو تصرّف لا يقلّ عجائبيّة عما حدث مع زيزياء؛ فالكهل، الذي كان يعشق قصة ساندريلا وهو طفل شأنه في ذلك شأن كثير من الأطفال، يسير في إحدى الطرقات

---

(1) جمال أبو حمدن، البحث عن زيزياء، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٩، ص٢١.

المظلمة، فيسمع عجوزاً تناديه.. يتوقف ليعرف من تكون، ويدهش عندما يعرف أن من أمامه هي ساندريلا قد اخترقت القصة، وغادرت أحداثها، وأصبحت بشراً بعد أن كانت شخصية قصصية لا حياة فيها. حاول الشيخ أن يخفي دهشته "على أنني تماسكت، وبدوت كأنما كنت طوال عمري أتوقع أن ألقاها في هذا الزمان، وهذا المكان"[١]. وسندريلا لم تخترق القصة فقط، بل اخترقت الزمان والمكان، وجعلتهما هباء؛ فالزمن متوقف منذ ليلة لقائها بالأمير، وهذا اللقاء سار على غير ما نعرف في القصة؛ لأنّ الساعة توقفت قبل الثانية عشرة ليلاً، و"ما أن توقفت الساعة حتى لم يعد هناك أمير، ولا حفل"[٢]، وبقيت ساندريلا تدور وتدور وحيدة حتى باتت عجوزاً وحيدة تعيش على هامش الحياة خارج قصتها السعيدة وخلافاً للخاتمة التي حفظها كلّ أطفال العالم.

وهذا التصرف العجائبي بالزمن يوازي تلك الأهميّة الحقيقيّة للزمن، التي يدركها بطل القصة فما إن تدق الساعة الثانية عشرة في المدينة حتى يسرع راكضاً إلى بيته مخلّفا ساندريلا وأحزانها وزمنها المشلول خلفه. فجمال أبو حمدان يبني عجائبية حدثه على المزج بين الرؤية والتشخيص "لذا نجد أكثر شخصياته من التراث أو من الأساطير يتمّ انتزاعها من سياقها من سياقها ووصفها في مناخ عصري"[٣]. وهذا الوضع في المناخ العصري ليس مجّانيّاً أو اعتباطيّاً، بل هو نقل مدروس لدلالات من سياقها الماضي إلى ساحة الحديث؛ فالزمن الذي كان متلازماً مع السعادة في قصة ساندريلا، يصبح خارج القصة ملازماً للتعاسة والحزن واللعنة طوال الحياة. وبذا، يصبح الزمن مركّباً زئبقيّاً لا ثبات فيه، بل يتغيّر من حالة إلى أخرى في ضوء معطيات الظرف.

أمّا الكاتب عقلة حداد، فيحمّل الزمن طاقة عجائبيّة؛ ففي قصته (عودة الروح) يحلّق في السماء مع روح الميت الذي يتابع أحداث تكفينه وموته، ويتمنّى أن يقول للجميع إنّه سعيد في عالمه الجديد بعيداً كلّ البعد عن القيود والحواجز والألم والحزن

---

(١) جمال أبو حمدان، البحث عن زيزياء، ٢٩.

(٢) نفسه، ٣١.

(٣) إبراهيم خليل، الحداثة وما بعدها في القصة الأردنيّة القصيرة (١٩٧٠-٢٠٠٠)، مجلة عمان، ع٨٨، عمان، ٢٠٠٢، ص٣٥.

والتعب، ويؤكّد أنّه مسافر في عالم نوراني. الحزن الوحيد الذي يملك تلك الـروح هـو الأعمال السيئة التي اقترفها في حق غيره من البشر، ويقرّر أن يعود مرة أخرى إلـى الحيـاة ليصوب أخطاءه، فماذا يفعل؟ يعود متقمّصاً جسد طفل صغير ولد لساعته "شيء مـا يـدفعني نحوكم، ويدفعني للعودة إلى عالمكم.. اسمع صرخة.. صرخة طفل.. لذلك فأنا عائد من خلاله إليكم"(١).

وهذا الحدث العجائبي يذكّرنا ببعض الديانات وعلى رأسها الديانة الهندوسيّة التي تـؤمن بحلول الأرواح وبتناسخها؛ فالروح لا تغادر الجسد إلى غير رجعة، بل تنتقل من جـسد إلـى آخر، والعمل هو معيار اختيار الجسد؛ فإن كانت الروح شرّيرة مُسختْ في جسد حقيـر، وإن كانت الروح طيّبة، حلّتْ في جسد طيّب، وقد تمارس الروح الطيبة الارتقاء من جسد إلى آخر حتى تحلّ في جسد الإله نفسه، وتصبح إلهاً. وبغض النظر عن مدى تقبّلنا لديانة كهذه، فـنحن مجبرون على أن نبحث عن أرضيّتها الفكريّة لنفهم الإحالات التي نحن في صـددها. فعقلـة حداد يوفّق بفرصة ثانية، ولذلك يؤسس لعالم عجائبي يعطي تلك الفرص للأرواح المعذبة كي تسعد.

والإحساس بالزمن يُدرك بطريقة مختلفة في عوالم غير عوالمنا. ففـي قـصة (أشـتات النصف اللامرئي) لأحمد حمد النعيمي نسبح مع توأمين يعيشان في رحـم واحـد، ويحلمـان بالخروج إلى مدينة عامرة بالأضواء والحياة، ويكتشفان أن خير طريقة للعيش في رحم آمـن دون هزّات هي أن يتحرّكا ببطء كالسلحفاة. وهذان الجنينان مثقفان كمـا لا يجـب أن يكـون جنيناً؛ فهما يعرفان الكثير عن الفن السرياني كما يهاجمان ألفرد نوبل، ويتناوبان الحديث فـي كثير من الأمور. وبذا، يزحزحان ثقتنا بواقعيّة ما يحدث، ويزداد ترددنا وشكّنا عنـدما نعلـم أنهما يمضيان الوقت بالتقاط الضوء وتكويره، وفي التناوب على قذفه والإمساك بـه. وأخيـراً يولد الجنينان ليجدا المدينة "التي لاحت لنا عندئذ متاهة دون تخوم"(٢).

وهذا النمط من السّرد العجائبي أتاح للكاتب أن يعبّر عـن القلـق الإنـساني والشكّ في مدنيّته بنقل هذا الشك من حيّز الحقيقي إلى حيّز الخيـال واللامعقـول وصولاً إلى نتيجة مفادها أنّ العالم مخيف ومقلق، ولا يرحّب أبداً بالقادمين الجدد

---

(١) عقلة حداد، مجنون رغم أنفي، ط١، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠، ص٢٠.

(٢) أحمد حمد النعيمي، يد في الفراغ، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠، ص٣٠.

الذين يحلمون به.

وينقل أحمد حمد النعيمي إحساسه بالمدينة إلى كابوس يعيشه الناس. ففي قصة (الممحاة) يصادف البطل رجلاً عجيب المظهر "والذي ينظر إليه من رأسه حتى أسفل قدميه لا يجد وصفاً له سوى أنّه قلم رصاص تعلوه ممحاة"[١]. وهذا الرجل الممحاة قد فقد تماماً ذاكرته فلا يعرف اسمه أو عمله أو مكان سكناه. فيما بعد يكتشف البطل أنّ الكل يعاني من المشكلة نفسها حتى الحافلات والسيارات "التي تنطلق من نقطة ما سرعان ما تعود إليها رغم أنف سائقها"[٢].

حتى الأطفال فقدوا ذاكرتهم وتحوّلوا إلى أقلام رصاص بممحاة لا غير، فيقرّر البطل أنّ يواصل بحثه في هذه الظاهرة دون ملل حتى يجد حلاًّ، لكنّه يتحطّم في واقع مرير عندما يكتشف أنه كغيره لا يعرف اسمه ولا حتى مكان سكناه. وما إنّ تحسس رأسه حتى وجد ممحاة بدل الرأس لينضم بذلك إلى عالم مخيف كلّ من فيه أقلام رصاص بلا ذاكرة أو ماض أو مستقبل. وهكذا نلاحظ أنّ نماذج النعيمي في هذه القصة ليست عديمة الملامح وحسب، ولكنّها أيضاً تتشابه تشابه قوالب الجبس، وتعاني جميعاً من وطأة الاستلاب والتيه والضياع والتماثل المضجر"[٣].

ومع أنّ النعيمي قد قدّم نماذج عجائبيّة لا وجود لها في الحياة، إلاّ أنه لم يتركنا خلواً مما أراد أن يقول؛ فالنسيان والاستلاب للإنسان هما جوهرا معاناته في الحياة، وليسا وليد قصة عجائبية لا تمتّ لواقع بشيء، بل على العكس؛ فالسّرد العجائبي هو صدى للواقع يصطدم بنفسه، ويرتد مهمّشاً هجيناً. وهذه القصة تقترب من قصة (يد في الفراغ)[٤]؛ فبطل القصة يستيقظ ليجد وركه قد اختفى دون سبب، وتنتشر هذه الحالة حتى تصبح وباءً مخيفاً في المدينة، ويغدو الكلّ بلا أوراك.

وقد يستيقظ الميتون من البلى رغبةً في إصلاح ما فسد من الأمور. ففي قصة (رحيل الطيار) لنايف النوايسة يهجر جعفر بن أبي طالب الملقّب بالطيار قبره، ويخاطب صبر القيّم على الضريح قائلاً: "إن حالكم لا تعجبني، أتمنى يا صبر أن

---

(١) أحمد حمد النعيمي، يد في الفراغ، ٤٦.

(٢) نفسه، ٤٨.

(٣) إبراهيم خليل، الحداثة وما بعدها، ٤٠.

(٤) القصة من مجموعة (يد في الفراغ).

تجمعني بأهل البلد لأسمع منهم ويسمعون مني، فهل من سبيل إليهم"[١]. ويُقرّ الاجتماع، ويتوجه الطيار إليه بعد أن لبس بذلة جديدة، واغتسل وحسّن من وضع لحيته. وفي الطريق إلى الاجتماع يتجوّل في البلد، واكتشف سوء الوضع، فيقول لصبر: "وضعكم مزرٍ يا صديقي. أفضّل أن يكون أمامي مليون أبو لهب على أن أسمع منك هذا الشرح، كنت أودّ أن أسألك هل ينتشر بينكم الكذب والنفاق ومقاعد السوء؟ فلقد سمعت منك دواه تفصّل منها أكثر من دنيا"[٢].

في الاجتماع يُقابل جعفر بالتكذيب والإنكار، ويطالبه البعض بأوراق ثبوتيّة، مثل: جواز السفر أو بطاقة شخصيّة، بينما البعض الآخر ينكر أن تكون يديه المقطوعتين دليلاً على أنّه جعفر. يصاب جعفر بن أبي طالب بخيبة أمل كبيرة، ويرتدّ إلى قبره حزيناً بعد أنّ لفظه الموجودون. ومن هناك ينطلق بجناحيه إلى السماء ويختفي. ويكتب أحد الصحفيين: "غادرنا جعفر الطيار إلى جهة غير معلومة"[٣]. وبذا، يغدو السّرد العجائبي أداة تكرّس المستحيل للتأكيد على عبثيّة المحاولة في عالم فقد الاتجاه، وهوى بلا شك نحو الهاوية. فالسّرد العجائبي في هذه القصة ينطلق من رؤية سوداويّة فقدت الأمل في التغير والإصلاح تماماً كما فقدت الثقة في أخلاقيّات الإنسان المنقطعة عن مرجعيّاتها الأخلاقيّة والإنسانيّة والدينيّة.

وفي قصة مشابهة إلى حد ما لجميلة عمايرة بعنوان (زيارة) تقرر البطلة أن تخرج من قبرها، وأن عالم الأحياء، لا سيما وأنّها قد تركت وراءها بعض الأمور المعلّقة، وعندما تغادر القبر تحار من تزور؟ تفكر بالأصدقاء والأقارب والزملاء، ولكنّها تتراجع عن فكرتها؛ لأنّها تخشى إخافتهم كما تخشى إيلامهم. تفكر قائلة: "ولكن لماذا أراهم دون غيرهم في هذا الوقت الذي وهب لي؟ لقد كانت تجربتي معهم سيّئة حقًّا، فماذا تبقّى بعد؟"[٤]. أخيراً تتوجّه لزيارة البستاني العجوز في البستان المجاور لبيتها، فقد ألفت أن يعطيها زهرة في كلّ صباح، ولكنّها لا تجده. تدرك الميتة أنّه لم يبق لها شيء في عالم الأحياء، فتشعر بحزن شديد، وتعود إلى قبرها. "خلعتُ حذائي،

---

(١) نايف النوايسة، رحيل الطيار، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠١، ص٣١.

(٢) نفسه، ٣٢.

(٣) نايف النوايسة: رحيل الطيار ، ٣٦.

(٤) جميلة عمايرة، زيارة، أفكار، ع ١٥٢، عمان، ٢٠٠١، ص٩٥.

أزحتْ البلاطة الحجريّة الأولى، فالثانية، ورحلتْ لأرقد بهدوء بعد أن أعدتُ كلّ شيء كما كان. ثانية غمرتني السكينة وحلّ السلام من جديد"[1].

وهذه القطيعة ما بين عالم الأحياء والأموات التي تشعر البطلة بوطأتها ومرارتها، لا تختلف كثيراً عن تلك القطيعة التي عاشتها في حياتها، كما لا تختلف عن تلك القطيعة وذلك الحرمان الذي يعيشه الإنسان بعد أن يُجرّد من راحة باله وأحلام قلبه، ويغدو مربوطاً في عجلة الحياة. وبذا، لا يعود هناك فرق كبير بين سكّان القبور وسكّان الموت إذا استثنينا السكينة والسّلام التي يعيشها الميت فيهما، بينما يعاني الأحياء من الاحتياج إليهما.

وقد يتوسّل السّرد العجائبي بالجمادات، ويبعث فيها الحياة، ويبثها المشاعر والذاكرة ليستنطق أحزان الإنسان ومشاعره من خلالهما. ففي قصة (نهاية كبّوت) لنايف النوايسة تصطدم معارفنا الطبيعية بكبوت (معطف) يتكلّم ويشعر وينقل ذكرياته وأحزانه. ونحن هنا أمام خيارين لا ثالث لهما، إما "أن الأمر يتعلّق بخداع الحواس، وناتج عن الخيال فيبقى قوانين العالم على حالتها، وإما أن الحدث وقع حقّا، فهو جزء مدمج في الواقع، غير أن هذا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا"[2]. وبمجرّد أن نتبنّى الخيار الثاني، نكون قد دخلنا في العجيب الذي "الذي يتحدّد بصفته إدراكاً خاصاً لأحداث غريبة"[3]. فالكبوت جماد، لكنّه في عالم نايف النوايسة الذي يقيمه على اللامعقول والمستحيل يصبح كائناً حياً، وهذا الكائن ينقل لنا تاريخ حياته. فقد ولد على يدي الحائك الذي حاكه ثم اشتراه جون الضابط الوسيم، وبعد ذلك انتقل من يد إلى أخرى حتى وجد نفسه محشوّاً في كيس ينام عليه أحد الأطفال الذي يتبوّل عليه في كل ليلة، وفي النهاية بات قطعة مدفونة بين أكوام الرماد وروث البهائم في قِنّ الدجاج. ومن هناك ينقل إلينا الكبّوت التعس آخر لحظاته في الحياة قائلاً: "اقترب أحد الديوك مني وراح ينقر الأسدين المتقابلين على واحد من أزراري، فسقط الزر بين أقدام الدجاج وما لبث أن غاب. الظلام يطوّقني وأنا ألهث وراء روحي المنسلة إلى أسفل سافلين .. كنتُ أهوي في ظلمة لا قرار

(1) جميلة عمايرة،زيارة، أفكار، ٩٦.

(2) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ٤٤.

(3) نفسه، ٩٥.

لها"[1]. وبذا، يستطيع السّرد العجائبي أن يتسلّح بطاقاته التخييلية المماثلة، ويبعث الحياة في الكبوت، ليجعل منه ومن حياته معادلاً موضوعيًّا للإنسان الذي ينتهي مهما اجتهد إلى مصير واحد، وهو الموت.

والضياع عن الذات، وتشتت الإحساس بها مظهر من مظاهر الأزمة النفسيّة التي يعيشها الإنسان في العصر الحديث، لاسيّما الإنسان المثقف، وهذا الضياع يأخذ شكلاً استثنائيًّا في السّرد العجائبي. ففي قصة (الرأس والمرآة) لجعفر عقيلي ينزل البطل إلى السوق، وهناك في أحد الحوانيت القديمة يرى رأسه معروضاً للبيع. "رأسي التي أستطيع تمييزها من بين ملايين الرؤوس تنتظر من يزاود عليها ويشتريها. حقًا يا لها من مسخرة!"[2]. فكّر البطل بأن يشتري رأسه، وكاد يفعل لولا أن الحانوت كان مغلقاً، فحار فيما يجري؛ فكيف يتكلّم ويسمع إن لم يكن له رأس، اشترى مرآة صغيرة؛ ليتأكّد من وجود رأسه، فلم يجدها، لكنّه دهش عندما مدّ يديه، فأحسّ بهما تستقرّان فوق عنقه. إذن كانت النتيجة أنّ البطل يحسّ برأسه ولا يراها بينما غيره يراها، قال: "إذاً يا للعجب، لم أعد أعرفني"[3]. وبذا، يغدو السّرد العجائبي المسرود بلسان الراوي البطل والمتزامن في السّرد مع زمن الحدث قادراً بشطحاته وعالمه المفارق للعالم الواقع على أن يعبّر عن الواقع وعن الأزمة النفسية التي يعيشها الإنسان على الرغم من اختلاف قوانين العالمين؛ العالم العجائبي والعالم الحقيقي.

وفي قصة أخرى لجعفر العقيلي وهي قصة (ضيوف ثقال الظل)[4] يقرّر بطل القصة أن يتخلّص من دفاتر أرقام الهواتف التي تكتظّ بأسماء وعناوين، فيوقد ناراً، ويلقي بالدفاتر فيها، وفجأة يحدث المستحيل؛ فالنار تتأجّج بشكل غريب، وتبعث دخاناً يملأ المكان، ومن هذا الدخان ينبثق الرجال والنساء أصحاب أرقام الهواتف المكتوبة في دفاتر البطل، وكأنّ دفاتر أرقام الهواتف غدت طلاسم سريّة قادرة على استحضار الأشخاص من البعيد. انهال أولئك الأشخاص على البطل يضربونه

([1]) نايف النوايسة، رحيل الطيار، ٢٥.

([2]) جعفر العقيلي، ضيوف ثقال الظل، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص٥.

([3]) نفسه، ١٨.

([4]) القصة من مجموعة (ضيوف ثقال الظل).

ويوسعونه لكماً، وبذا، فقد هوجم البطل من أولئك الذين كره وجودهم في دفاتر أرقام الهواتف الخاصة به، ووجد نفسه محاصراً بأولئك الذين حاول أن يهرب منهم، وحاول أن يصفّيهم في الواقع، فطاردوه في الخيال، ونقلوه إلى عالمهم السحري الذي ينبثق الناس فيه من دخان الحرائق.

أمّا يوسف ضمرة فيهب بطله في قصة (الذئب)[1] مرآة ذات قدرات عجيبة؛ فهذه المرآة تتحول إلى امرأة ترمق البطل باشتهاء، كما أنّ ذئباً يسكن داخلها. يفكّر البطل في كسر المرآة وفي التخلّص من ذئبيّتها، لكنّه يعود عن قراره المرة تلو الأخرى إلى أن يستيقظ في إحدى الليالي ليجد مخالب الذئب والمرآة تنغرس في عنقه، وبذا، تتحول المخاوف والأحلام في هذه القصة إلى حقائق تتجسّد في واقع الإنسان، وتحاصره، وتقتله إذا اقتضى الأمر.

أمّا عالم سعود قبيلات القصصي، فهو عالم كابوسي يجوس في دنيا غير دنيانا، وينتظم أحداثه في حلقة أحداث وقوانين تفارق قوانين طبيعتنا، ويؤسّس للرّعب على أرضيّة عجائبية. ففي عالمه هذا نجد أحد أبطال قصصه يقف في محطة الحافلات ينتظر مرور حافلة ما، ولكنّ الحافلة تتعطل، ويتعذّر إصلاحها، ويبقى البطل في انتظارها، وهو جالس على الرصيف إلى أن يتصلّب جسده، ويتحجّر، ويتحوّل "إلى تمثال حزين، يفيء إلى ظله بعض مرتادي المحطة، أو يتكئون عليه، أو يبولون في فنائه"[2].

وفي عالمه نجد ميّتاً يخرج من القبر، ويمشي بين الناس مختالاً؛ فيقابل الناس سحنته المخيفة وهيأته المومياثية المرعبة بالقُبل والإحصان مرددين: "أنت الأمل، والمنقذ أنت .. فالشكر كلّ الشكر لمن بعثك من لحدك وأعطاك عمراً غير عمرك"[3]. وفي هذا العالم يصبح الظل عدوّاً مرعباً يلاحق بطل قصة (ثقيل الظلّ)، ويتدخّل في أدق خصوصياته، ويحرمه من الخلوة، ويصادر أفكاره، ويفرض نفسه على لحظات التأمّل التي يعيشها، وعندما يرجوه البطل ليبتعد عنه، ويسأله إن كان قد ضايقه في الماضي لينتقم منه بهذا الشكل، يجيبه الظلّ الغليظ : "أنتَ لم تفعل

([1]) يوسف ضمرة، أشجار دائمة العري، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ص.

([2]) سعود قبيلات، بعد خراب الحافلة، ٣٩.

([3]) نفسه، ٢٥.

شيئاً، لكن من يضمن لي أنّك لن تفعل"[1].

والمخلوقات الأسطورية القوية لها مكانها في هذا العالم العجائبي؛ "إذ إنّ وجود كائنــات فوق – طبيعية أقوى من الجنس البشري من ثوابت الأدب العجائبي"[2]. ففي قــصة (غــول) يركن البطل ومجموعة من الرجال إلى مصيرهم الأسود؛ فالغول الذي احتجزهم فــي كهفــه يختار أحدهم في كلّ ليلة، ويدقّ عنقه ويطهوه. وفي انتظار الموت يتمنّى كلّ واحــد مــنهم أن تطول حياته، وأن لا يكون التالي، حتى البطل الذي تقزّز من هذا السلوك سرعان "ما سيطرت علي فكرة واحدة فقط؛ هي أن أجد لي مكاناً قصيّاً لصيقاً بالجدار"[3].

وهذا العالم العجائبي على الرغم من استثنائيته ومفارقته للواقع، إلاّ أن مقاربتــه للواقــع تنجح في فك رموز بعض دلالته، وتوحي لنا بإدانة بعض سلوكيّات مجتمعنا. فذلك الــشخص الذي يتحوّل إلى تمثال ألا يذكرنا بالمواطن الذي تلغى إنسانيّته، ويتحوّل إلى جماد في انتظــار تحقيق مطالبه في نظام يتجاوز قاصداً حاجاته وحقوقه، وذلك الميت الذي يُقابل مقابلة الأبطال والفاتحين، أليس وهماً يشبه أوهام العامة الذين ينجرفون في حماستهم، وتدهــشهم المظــاهر، ويسلمون زمام أمورهم لأموات وإن كانوا يسيرون بينهم؟!

أمّا الظلّ الذي يتطفّل على أحد الأشخاص، وينغص حياته، ويحرمه تماماً مــن حريّتــه الشخصيّة بدعوى أنه قد يرتكب ما يسيء إليه في المستقبل، فلا أظنه يختلف كثيــراً أو حتــى قليلاً عن السلطات المتجبّرة التي تفرض أجهزتها وسلطتها على المواطن، وتــصادر حريّتــه، وتتبّع أنفاسه، وقد تبيح لنفسها الفتك بالفرد وتعذيبه ومصادرة حياته دون أدنى إحساس بالحزن عليه تماماً مثل الغول الذي يفتك بضحاياه دون رحمة، ويصبح همّ كلّ فرد عندئــذٍ أن ينجــو بنفسه.

---

(1) سعود قبيلات: بعد خراب الحافلة، ٣٥.

(2) تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ١٠٩.

(3) سعود قبيلات: بعد خراب الحافلة، ٨٢.

الخاتمة

هذه الدراسة التي تتبّعت السرد الغرائبي والسرد العجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن قد تناولت عددًا كبيراً من الأعمال الأدبيّة الأردنيّة عبر ثلاثين عاماً، وبعد دراسات تحليليّة مستفيضة كوّنت الدراسة تصوراً خاصًّا حول فنّيات هذا السرد وغاياته وآليّاته، وخلصت إلى النتائج التالية:

١-السردان (الغرائبي والعجائبي) أبرز وضوحاً وأكثر استخداماً في القصة القصيرة في الأردن عمّا هو في الرواية، ولعلّ ذلك يُعزى إلى أنّ الرواية -كما هو معروف- تشغل حيّزاً زمانيًّا ومكانيًّا كبيراً يعزّ على أيّ كاتب أن يملأه بالسرد ين الغرائبي والعجائبي اللذين يحتاجان إلى قدر أكبر من الموهبة والخيال، بينما الأمور تكون أسهل في القصة القصيرة التي يعمد إليها الكثير من الكتّاب لتوظيف هذين السردين.

٢- السرد العجائبي أكثر استخداماً من السرد الغرائبي في الرواية، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ السرد العجائبي أوسع باباً كما أنّ المجال أوسع فيه لإطلاق العنان للخيال بعيداً عن أيّ قيود أو ثوابت طبيعيّة.

٣-السرد الغرائبي هو البوّابة الأولى للسرد العجائبي؛ لأنّ تجاوز قوانين الطبيعة والخروج عن إسارها يحتاج بالضرورة إلى قدرة على التقاط الشاذ والغريب وصولاً إلى إنتاج المستحيل .

٤-السرد الغرائبي والسرد العجائبي لا يعبّران عن قطيعة مع الواقع أو مغادرته، بل هما وثيقا الصلة بالواقع، ويمثّلانه، لكن دون نقله حرفيًّا، إنّما يتيحان للخيال هامشاً للمشاركة في هذا التمثيل؛ فهذان السردان وثيقا الصلة بوعي الأديب ووعي المتلقي كذلك.

٥-كثيراً ما يلجأ الأدب إلى السرد الغرائبي والعجائبي أو إلى كليهما بهدف تمرير

الانتقادات السياسية والاجتماعيّة في لبــوس يعفيــه مــن وزر الانتقــاد وعــبء المــساءلة والاضطهاد.

٦-يمتح السرد الغرائبي والعجائبي في الأدب الأردني من الموروث الحكــائي والأســطوري والديني والفكري والثقافي الإنساني والعربي، ويسمحان لنفسيهما بإعادة صياغة وتشكيل هــذا الموروث بما يتناسب مع أهدافهما وغاياتهما.

٧-السرد العجائبي مثقل بالرموز والدلالات والإحالات كما أنّه قد يسلك أطول الطرق وأبعدها للتلويح بأهدافه ومغازيه، أمّا السرد الغرائبي فيكاد أن يكون واضحاً في أهدافه ومراميه؛ ولعلّ ذلك يعود إلى مرجعيّة كلّ منهما التي قد تكون مرجعيّة مثقلة بالأسطوري والحكائي في السرد العجائبي،بينما يتخفّف السرد الغرائبي من هذه الأثقال.

٨-الأدب الأردني (الرواية /القصة القصيرة) يشهد توجّهاً واضحاً لا يمكن تجاهله في توظيف السرديّة الغرائبية والعجائبية، ويظهر ذلك جليًّا في النماذج الأدبيّة التي تناولتها الدراسة؛ إذ إنّ النماذج يزداد عددها، ويتعمّق تمثّلها لهذين السردين كلّما كانت أحدث زمنيًّا.

٩-يغلب أن يسيطر السرد اللاحق (الماضي) على السرد الغرائبي والعجائبي،على الرغم مــن ظهورالسرد المتزامن (الحاضر) أو المتقدّم (المستقبل) في بعض الأعمال الغرائبية والعجائبيّة. ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ السرد اللاحق يمنح المتلقي الشعور بالأمان لانتهاء الحدث، كمــا أنّــه يوهمه بوثوقيّة الحدث.

١٠-يغلب أن يكون السرد على لسان الراوي المشارك في الحدث وغالباً ما يكون الراوي هو البطل؛ذلك لأنّ تدخّل الراوي في الحدث الغرائبي والعجائبي يصعّد من غرائبيّــة أو عجائبيّــة الحدث،كما أنّه يسمح بإيهام المتلقّي بواقعيّة الأحداث.

١١-المعجم اللغوي للسرد الغرائبي والعجائبي معجم ثريّ بالصور التخييلية، ويقــارب اللغــة الشعريّة في بعض الأحيان، كما أنّه يتوافر على رصيد كبير مــن التناصــات مــع نثريّــات وشعريّات الموروث والأدب ،فضلاً عن تأثّره ببنائية اللغة في النماذج الخيالية المشهورة مثــل ألف ليلة وليلة.

١٢-السرد الغرائبي والعجائبي في الأدب الأردني لا يطــرح نفــسه أداة للعبــث وانعدام الفكرة أو حتى أداة للتسلية السلبية والمفرغة من أيّ فائدة، بــل هــو أدب مثقل بقضيته وواقعه ، ولايغادرهما إلا ليعود إليهما. وتحتّل القضايا السياسيّة

والاجتماعيّة المكان الأبرز في هذا الأدب.

١٣-والسردان الغرائبي والعجائبي في الأدب الأردني لا يقدّمان حلـولاً أو تـصوّراً لطـرق العلاج، بل يواجهان المتلقّي بواقعه ومشاكله، وله بعد ذلك أن يبحث عن طريق الخـلاص أو يستكين، ولكن ذلك لا يبرّئ هذين السردين من التحريض على الرفض، والدعوة إلى الثورة، والتنديد برموز الاستلاب، وأدوات القهر، وطرق الاستعباد.

١٤-كثيراً ما تتشابه مضامين السرد الغرائبي والعجائبي في الأدب الأردني، فنرى أكثر مـن أديب يلحّ على فكرة بعث الأموات، وحديث الأجنّة، واختلال نواميس الطبيعة، ومسخ البـشر إلى كائنات أخرى . ولعلّ ذلك يعود إلى تشابه مصادر الثقافة، والتأثر بالظروف نفسها إلـى جانب تأثر الأديب بأدب غيره، فضلاً عن قصور بعض المخيّلات عن إبداع الجديد واتكائهـا على التقليد والمحاكاة.

١٥-بعض الكتّاب الأردنيين يغالي في التعمية والغموض والانسياق وراء التلميحات إلى درجة تحيل بعض الأعمال إلى طلاسم غير مفهومة ، الأمر الذي يسدّ منافذ التواصل مـع العمـل، ويجعل نصيبه من الإفادة والإمتاع متواضعاً جداً.

ملحق رقم (١)

دليل بأسماء الآلهة والشّخصيّات الأسطوريّة والكائنات الخرافيّة

١- آتيس:

هو إله الخصب في آسيا، أحبّته (سيبيل) حبًّا عذريًّا، لكنّه خانها، وأحبّ حورية دفعتها غيرتها إلى رميه بالجنون، فخصى نفسه ومات. وبما أنّ عبادته كانت تتراوح بين الحزن الشديد والفرح المفرط،فهي تمّت بصلة إلى عبادة (أدونيس). مُثّل مراهقاً يرتدي الثوب اللاصق والقبّعة الفرنجيّة وبيده مجرفة([1]).

٢-آغامنون:

هو القائد الأكبر للحملة الإغريقيّة ضدّ مملكة طروادة، وأبو (إلكترا) و(أوريست) و(إيفيجينيا)،وزوج (كليتمنسترا) التي كرهته وتآمرت مع عشيقها (أيجسوس) لقتله، وقصّة صراعه مع (أخيل) معروفة ومشهورة في الإلياذة([2]).

٣-أدونيس:

هو إله الخصب الذكري عند الفينيقيين، ارتبط اسمه بعبادة (عشتار) التي تمثل العنصر المؤنث المنجب. صرعه خنزير برّي، وهبطت عشتار أو عشتروت لتنتزعه من براثن مملكة الموت، امتزج دمه بمياه نهر إبراهيم فصبغ ماؤه باللون الأحمر.

هذا الإله القوي في الربيع كان يموت في الصيف ليعود ويبعث من جديد، وكانت عشتار تنوّح لموته، وهو مثيل الإله (تموز)، ويماثله في مصر (أوزوريس)([3]).

([1]) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٢٠

([2]) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٥، هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٢٢٩-٢٣٣

([3]) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٢٣

٤-أرتميس:

هي إلهة الصيد عند الإغريق، وابنة (زوس) من (لاتونا) وتوأم (أبولون)، ويمثلها الفنّ إلهة فتيّة رائعة الجمال مرتدية ثياب الصيد القصيرة ومسلّحة بقوس وجعبة على جانبها مملوءة بالسّهام، وعلى رأسها هلال، وكانت لاتونا تفخر بابنها (أبولون) وبنتها أرتميس، بل كانت تتباهى أن ولديها يبزّان الجميع جمالاً وذكاء وقوّة. وأرتميس من الآلهة الاثنى عشر العظام، و(ديانا) مثيلتها عند الرومان برعت في الصيد، فراحت تجوب مع وصيفاتها الجبال والغابات في (أركاريا) و(لاكونيا). كانت حامية الشباب وعلى الأخصّ الفتيات والعذارى، ومهيّئة الطقس المناسب للمسافرين، سريعة طويلة جميلة جلبت الطبابة للبشر([1]).

٥-أرفيوس:

هو إله يوناني يصوّر بالرجل المفكّر العطوف، وهو تارة موسيقي بارع، تارة زاهد. تقول الأسطورة: إنّ (زيوس) جعل قيثارته كوكبة من كواكب السّماء، ودفن رأسه وهو لا يزال يغنّي،تزوّج من (يريديس)، وكاد يُجنّ عندما ماتت. مزّقته نساء (تراقيا) لأنه رفض أن يسلّي نفسه معهنّ عندما كنّ في غاية نشوتهن([2]).

٦-أشيرا/أشيره:

وتسمّى كذلك (عشيرة)، ويرد اسمها (أثيرة) إلهة أوغريت، زوجة إيل ووالدة أبنائه السّبعين،ومن ألقابها (خالقة الآلهة) أو (أم الآلهة) أو (الرّبّة) أو (سيّدة البحر). وحين احتل (بعل) مكانة (إيل)،أصبحت خليفة له، وغدت عشيرة زوجة له([3]).

٧-أفروديت:

ربّة الحبّ والجمال عند اليونانيين، وإحدى الآلهات العشر اللواتي عشن في قمّة

([1]) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٢٥، هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٥٧

([2]) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٢٦

([3]) نفسه، ٣٤

الأولمب، وهي ابنة (زيوس)، وقيل: إنّها وُلدت من زبد البحر بعد أن لقّحــه دم (أورانــوس) الذي خصاه (كرونس). ولم تكن (أفروديت) إلهة الحب والجمال فحسب، بل كانت أيضاً آلهــة الحياة الكونيّة وحامية البحّارة الذين عبدوها. وُصفت بأنّها ذهبيّة جميلة عاشقة، لهــا ســلطان على الآلهة والبشر على السّواء([1]).

٨-أوديب:

معناها الحرفي (القدم المتورّمة)، وأوديب ابن (لايوس) ملك طيبة والملكــة (كوجاســتا)، وقد علم أبوه من نبوءة أنه سينتهي على يد ابنه فرمى (أوديب) على سفح جبل عنــد ولادتــه، فوجده راعٍ،وأخذه إلى ملك (كورنث) وزوجته العاقرين اللذين ربّيا أوديب مثل ابنهما.

وفي شبابه أخبرته نبوءة في دلفي أنه سيقتل أباه ويتزوّج أمّه، ففزع من ذلــك، وهــرب من كورنث، وقرّر عدم العودة إليهما لأنه كان يجهل أبويه الحقيقيين. وفي الطريــق التقــى بملك طيبة (لايوس)فقتله، ثمّ رحل إلى طيبة، وتزوّج من ملكتها (جوكستا)؛ وبــذا، تحققــت النبوءة بلا معرفة منه، وعندما عرف بجرمه الكبير، فقأ عينيه، وهام على وجهه في المنفــى حتى مات، أمّا (جوكاستا) فقد شنقت نفسها بعد فترة قصيرة([2]).

٩-إيزيس:

هي الربّة الأمّ عند المصريين، وابنــة (جيــب) مــن (نــوث) وأم (حــورس) وأخــت (أوزوريس) وزوجته، وقد جمعت أعضاءه وأعادته إلى الحياة بقوّتها الباعثة على الحياة بعــد أن قتله (سيت). جمعت فضائل النساء جميعاً، تُجسّد الخصب الذي يتسبّب به سنويًّا فيــضان النيل وحبوب القمح الخضراء في مصر([3]).

([1]) نفسه، ٣٥

([2]) آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، ١٤٥

([3]) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٥٩

١٠-ايفيجينيا:

هي ابنة القائد المشهور (آغاممنون)و(كليتينسترا)، قدّمها أبوها إلى المذبح قرباناً للآلهة لتهدئة الرياح المعاكسة التي هبّت على أسطوله ومنعت إقلاعه، ولكن الإلهة(أرتميس) أشفقت عليها وفدتها بغزالة وجعلتها كاهنة لها([١]).

١١-بعل:

يعني هذا الاسم إله سيّد الخصب والمطر، دخل في صراع مع الإله (موت) وهو إله الجفاف والموت فهزمه، ولكنه سيعود للصراع من جديد مع الإله (موت)، ويتكرّر الصراع إلى الأبد؛ فموت بعل ورحيله يعني توقف الخصب في الطبيعة، وعودته تعني الخصب، وهذا ما يمثل سنوات الجفاف وسنوات الخصب([٢]).

١٢-جلجامش:

ملك سومري وحاكم مدينة أورك وبطل ملحمة جلجامش الأكّاديّة، ويعدّ واحداً من آلهة العالم السفلي، أبوه العفريت (ليلو) وأمه الإلهة (نينسون)، ولا يوجد في اللغة السومريّة ملحمة متكاملة عنه،بل نصوص متفرّقة يدور مضمونها حول شخصيّته؛ فهو الرجل الذي يعلم كلّ شيء، وقد اجتمعت الآلهة عند ولادته، ومنحته صفات خارقة. قطع رحلة طويلة مع صديقه (إنكيدو)، وبعد موت صديقه بحث عن عشبة الخلود ووجدها، لكن الحيّة اختلستها منه، فمات كسائر البشر([٣]).

١٣-ديميتر:

هي إلهة الأرض والحقول والحنطة عند اليونانيين، اختطف (هاديس) ابنتها (بيرسيفوني) ويقابلها لدى الرومان (سيريز)، أبوها (كرونوس) وأمّها (ريّا) وزوجها (زيوس)([٤]).

([١]) هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ٢٣١-٢٣٣

([٢])طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٧٣

([٣]) انظر: فراس االسوّاح: ملحمة جلجامش الخالدة، ١٠٧-٢٣٥

([٤]) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١١٨

١٤-ستناي:

هي (استنيه كواشا)، وهي ابنة أحد الأمراء النارتيين، والأخت التوأم لـ(رندق كواشا)، وهي التي ربّت البطل الأسطوري (سوسرقوا)، ثمّ حرّضته ليقتل زوج وأبناء أختها التي كانت تحسدها دائماً([١]).

١٥-سوسرقوا:

هو أحد أبطل أساطير النارت الجركس، وتقول الأسطورة: إنّ راعي الأبقار سوس أهدى لفيفة لـ(ستنيه كواشا)، وطلب منها الاحتفاظ بها، فاحتفظت بها في شقّ صخرة بعيدة عن الشاطئ، وبعد تسعة أشهر تفتّقت تلك الصخرة عن طفل ناري، فأحبّته (ستنيه كواشا)، وتولّت رعايته بالسرّ مع الحدّاد (لبش)الذي أحبّه وأحسن إليه.

شبّ الطفل (سوسرقوا) قويًّا يفوق الكلّ في قوّته، ولا يذعن لأحد ويفتك بكلّ أعدائه، وله قصص عجيبة مع الآلهة التي أدهشها دائماً بقوّته وبطشه ودهائه([٢]).

١٦-طائر الفنيق:

انظر العنقاء من هذا الملحق.

١٧-عشتار:

هي إلهة الجنس والحب والجمال والحرب عند البابليين، وهي ابنة (آنو)، ويقابلها لدى السومريين (إنّانا) و(عشتروت) الفنيقيّة، و(أفروديت) عند اليونان، و(فينوس) عند الرومان، وهي نجمة الصباح والمساء معاً، ورمزها نجمة ذات سبعة إشعاعات ،على جبهتها زهرة، وبيدها باقة زهر، سلاحها السيف والصولجان ذو الرأسين([٣]).

([١]) ناظم قاسم قادرن: من الأساطير الجركسيّة نارت سوسرقوا، ٢١/١-٢٥

([٢]) ناظم قاسم قادرن: من الأساطير الجركسيّة نارت سوسرقوا، ١٩/١-٤٢

([٣]) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٦٤

١٨-العنقاء:

طائر أسطوري، البعض يعتقد أنّه طائر الفنيق، والبعض الآخر يعتقد أنّ له صلة بطـائر (السيمرغ) الفارسي، وكان المصريّون يعتقدون أنّ العنقاء تأتيهم محلّقة من جزيـرة العـرب؛ لأنّ الشمس عندهم من سيناء، ويعتقد البعض الآخر أنّ هناك عنقاء واحدة فقط في العالم تعمّر خمسة قرون، ثمّ تحرق نفسها، ومن رمادها تنشأ دودة تصبح فيما بعد العنقـاء الوحيـدة فـي العالم، وهكذا دواليك([١]).

١٩-الغول:

هو من الكائنات الخرافيّة، وهو اسم لكلّ شيء من الجن يعرض للـسُّفار، ويتلـوّن فـي ضروب الصور والثياب ذكراً كان أم أنثى، والأغلب أنّه أنثى، أمّا السعلاة، فهي الواحدة مـن نساء الجنّ إذا لم تتغوّل لتفتن السُّفار. والغول لها خصائص تميّزها عـن الإنـس؛ فعيناهـا مشقوقتان بالطول لا بالعرض،أمّا رجلاها، فرجلا حمار، وقد تتصوّر للسابلة إذا توحّدوا فـي الفيافي والقفار في أحسن صورة، فتستهويهم وتضلّهم، وتوقد لهم ناراً بالليل للعبث بهم، وهـي التي يسمّيها العرب نار الغيلات والسُعالى. والغول تتحوّل إلى جميع الصور، إلاّ أنّ رجليهـا لابدّ أن تكونا رجلي حمار([٢]).

٢٠-غول أوديب:

يقال: إنّ وحشاً على شكل لبؤة مجنّحة (أبو الهول) (سفنكس) كان يسكن طيبـة، ويهـاجم من يدخلها، ويطرح عليه سؤالاً، فإن لم يجب عليه، قتله. وكان الموت نصيب الكلّ حتى جاء أوديب،وحلّ اللغز، وهزم الغول الذي رحل عن طيبة إلى الأبد، فنـصّبه أهـل طيبـة ملكـاً عليهم،وزوّجوه من ملكتهم الأرملة الجميلة (جوكاستا)([٣]).

([١]) علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ٤٤

([٢]) الجاحظ: الحيوان، ٦/١٦١-١٦٢، ٢٢٠

([٣]) آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، ١٤٥

٢١-فينوس:

هي إلهة الحب والجمال عند الرومانيين، إضافة إلى كونها إلهــة الــزواج والإخــصاب، ويقابلها عند اليونانيين (أفروديت)، و(عشتروت) عند الفينيقيين، وشهر إبريــل (نيــسان) هــو شهرها المقدّس([١]).

٢٢-كاموش:

إله المؤابين، كانت مراسم عبادته تشبه تماماً مراسم عبادة الإله (مولوك) من حيث تقــديم الأطفال ذبائح له. يقترن اسمه أحياناً باسم الإله (عشتار)، كما يساوى أحياناً بالإله (أريــس)؛ لذلك كانت عاصمة دولة مؤاب تدعى (أريوبوليس) كما تظهر على النقود كإلــه مقاتــل بــين شعلتين([٢]).

٢٣-موت:

هو ابن (إيل) في مجمع الآلهة الكنعاني، إله قوي وعدو لــ(بعل)، قتل (مــوت) خــصمه (بعل)اً،فثأرت له (عنت)، وقتلت (موت)، وطحنت جسده، وذرته فــي الأرض فأصــبح إلهــاً للزرع([٣]).

٢٤-ننمّو:

من آلهات الأمومة عند السومريين، والدة إيّا، تتجسّد في المياه العذبة.

٢٥-هاريس:

هو إله باطن الأرض عند اليونانيين، أخواه (زيوس) و(بوسيدون)، كما أنه حــاكم العــالم السفلي وعالم الأموات، كما كان يسمّى (بلوتو). كان يتسلّم الكنوز المطمورة، وعلى هذا كان يعتبر إله الوفرة الزراعيّة، ويمارس تأثيره على الزراعة والمحاصــيل مــن مركــز الأرض. يبدو أنه كان سعيداً في مملكته ؛ فلم يكن يغادرها إلاّ قليلاً متخفّيًا بخوذته

([١]) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ١٧٨

([٢]) نفسه، ١٨٦

([٣]) نفسه، ٢٠٩

التي تجعله غير مرئيّ، خطف (بيرسيفوني) ابنة (ديمتر)إلهة النبات، ووضعها على عرش مملكته الحصينة([1]).

٢٦-طائر الهامة:

الهامة طائر أسطوري يزعم العرب أنّه يخرج من رأس القتيل الذي لم يؤخذ بثأره، ويستمر في الصراخ قائلاً: اسقوني من دم قاتلي؛ فإذا أُخذ بثأره طارت. ومن مزاعمهم أنّ ذلك الطائر يكون صغيرا ثمّ يكبر حتى يصير في قدر البوم، ويسمّونه هو أيضاً الهام، وهذا الهام يتوحّش ويعيش في الديار المعطّلة الخالية. وكان يقولون: إنّ الهام لا يزال عند ولد الميّت ومخلفيه ليعلم ما يكون من بعده فيخبره([2]).

٢٧-هيرا:

هي إلهة الزواج عند اليونان، وزوجة (زيوس) وأخته، أنجبت له (هيبي) و(آيرس) و(هفتوف) و(إليثيا)، ويقابلها لدى الرومان (جونو). كانت شديدة الغيرة على زوجها (زيوس)، وكانت تفتك بكلّ من تحاول التّقرّب منه، مُثّلت ببقرة مقدّسة([3]).

([1]) لطفي خوري: معجم الأساطير، ٢٣٠/٢

([2]) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ٣٣٤/١-٣٣٥

([3]) طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ٢٣٣

ملحق رقم (٢)

دليل الأدباء الذين تضمّن الكتاب نماذج من أعمالهم

١- إبراهيم جابر إبراهيم:

ولد في أريحا عام ١٩٦٦م، وانقطع عن دراسته الجامعيّة بعد عامه الثّاني فيها، يعمل حالياً محرّراً ثقافيًّا في جريدة العرب اليوم، وعضواً في الهيئة الإداريّة لرابطة الكتّاب الأردنيين. من إصداراته:
وجه واحد للمدينة (مجموعة قصصيّة)، وشوشات (مجموعة قصصيّة)([1]).

٢-إبراهيم زعرور:

ولد في جنين عام ١٩٤١، والتحق بدار المعلّمين في حوارة إربد، ثمّ عمل لمدّة أربع سنوات في الأردن في وزارة التربية، وبعد ذلك انتقل إلى التدريس في الكويت، وكان صاحب عامود يومي في صحيفتي (الوطن) و(الهدف) الكويتيين، راسل صحف كثيرة، مثل: (العربي)، و(الآداب)، وكتب الشعر وسرعان ما هجره إلى النثر، من إصداراته:
ذئب الماء الأبيض (رواية)، وليلة الزعفران (مخطوط رواية)، وآخر الطيور السوداء (مجموعة قصصيّة)،ومكان ضيّق .. شديد الضيق (مجموعة قصصيّة)([2]).

٣-إبراهيم نصر الله:

من مواليد عمّان ١٩٤٥م، حصل على دبلوم تربية وعلم نفس من معلّمي وكالة الغوث في عام ١٩٧٦م، عمل مدرّساً في المملكة العربيّة السعوديّة، وفي الصحافة الأردنيّة في: الرأي،والدستور،وصوت الشعب، والأسواق، ومجلة الحصاد، ويعمل حاليًّا مستشاراً ثقافيًّا ومسؤولاً عن النشاطات في مؤسسة عبد الحميد شومان وعضو رابطة الكتّاب الأردنيين، ومن إصداراته:

([1]) هذه المعلومات أمدّني بها السيّد محمد المشايخ سكرتير رابطة الكتّاب الأردنيين.

([2]) هذه المعلومات من الأديب نفسه.

الأمواج البريّة (رواية)، وعو (رواية)، ومجرّد ٢ فقط (رواية)، وعواصف القلب (ديون شعري)،وأناشيد الصبح (ديوان شعري)، وطيور الحذر (رواية)، وزيتون الشوارع (رواية)([1]).

٤-أحمد الزعبي:

قاص وروائي وناقد من مواليد الرمثا سنة ١٩٤٩م، حصل على الدكتوراة في الأدب العربي من جامعة ميتشيغان عن أطروحته (الموت في الرّواية العربية المعاصرة)، عمل حاليًّا أستاذاً في جامعة اليرموك، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، ومن إصداراته:
دراسات نقديّة، مقدّمات للحقد (رواية)، والبحث عن قطعة صابون (قصص قصيرة)،والبطيخة (قصص كبيرة)، ووجوه قلقة (رواية)، وقبل الإعدام (رواية)([2]).

٥-إلياس فركوح:

من مواليد عمان ١٩٤٨م، ومؤهّله العلمي بكالوريوس فلسفة وعلم نفس من جامعة بيروت العربيّة، يعمل في حقل الصحافة إضافة إلى موقعه المهمّ في دار منارات للنشر والتوزيع في عمّان، وقد عمل لعدّة سنوات محررًا ثقافيًّا في جريدة الأخبار الأردنيّة، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين،وصاحب دار أزمنة للنشر والتوزيع، ومن كتبه:
الصفعة (مجموعة قصصيّة)، وطيور عمان تحلّق منخفضة (مجموعة قصصيّة)، ومن يحرث البحر (مجموعة قصصيّة)، وقامات الزبد (رواية)، وآدم ذا ظهيرة (قصص مترجمة)، وأسرار ساعات الرمل (رواية)، والملائكة في العراء

([1]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٢٤-٢٥، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٠٤-١٠٥، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٣-١٤

([2]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٠٧، ومحمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٧

(قصص)([1]).

٦-أحمد حمد النعيمي:

حاصل على ماجستير في اللغة العربية من جامعة اليرموك، يعمل في مجال التربية والتعليم، وعضو رابطة الكتاب الأردنيين والاتحاد العامّ للأدباء والكتاب العرب، كتب للأطفال وحاز على جائزة الملكة نور لأدب الأطفال عن رواية (عيادة سلمى)، كما فاز بجائزة أفضل مجموعة قصصيّة في مسابقة التأليف والنشر التي نظّمتها اللجنة الوطنيّة العليا لعمّان عاصمة للثقافة العربيّة ٢٠٠٢، من إنتاجاته:
خطوة أخرى (مجموعة قصصيّة)، والوسيط والمعمعة (مجموعة قصصيّة)، وراقصات الميدل إيست (رواية)، ويد في الفراغ (مجموعة قصصيّة)([2]).

٧-بدر عبد الحقّ:

من مواليد الزرقاء عام ١٩٤٥م، حاصل على ليسانس في الشريعة الإسلاميّة من جامعة دمشق عام ١٩٦٨م، عمل في وزارة التربية والتعليم حتى عام ١٩٧٢م، وعمل لسنوات طويلة في جريدة الرأي، وراسل عدّة صحف ومجلاّت عربيّة، وعمل رئيساً لتحرير صحيفة الأيّام في البحرين، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، ومن إصداراته:
الملعون (مجموعة قصصية)، وأوراق شاهد عيان في غرائب هذا الزمان (مقالات)، وحرب الجليل (حول الغزو الإسرائيلي لجنوب لبنان)، وشهادات جنود الاحتلال (حول الغزو الإسرائيلي لجنوب لبنان)([3]).

([1]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٣٦، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٩، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٢٧

([2]) من مقدّمة مجموعة (يد في الفراغ) لأحمد حمد النعيمي.

([3])عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٥١، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٢٢، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٣٢

٨-تيسير سبول:

ولد في الطفيلة عام ١٩٣٩م، وتوفي منتحـراً عـام ١٩٧٣م، أُرسـل فـي بعثـة إلـى الجامعة الأمريكيّة في بيروت، وأصرّ علـى دراسـة الحقـوق فـي دمـشق، عمـل فـي ضريبة الدخل والمحاماة والملكيّـة الأردنيّـة،والتحق بالإذاعـة الأردنيّـة مـذيعاً ومقـدّماً للبرنامج الثقافي، ثمّ مستشاراً ثقافيًّا فيها، ومن إصداراته:
أنت منذ اليوم (روايـة)، وأحـزان صـحراوية (ديـوان شـعر)، والكثيـر مـن القـصائد المنشورة في المجلاّت والصحف الأردنيّة والعربية([1]).

٩-جمال أبو حمدان:

من مواليد عمان عام ١٩٤٤م، حاصل علـى ليـسانس حقـوق مـن جامعـة بيـروت العربية عام ١٩٦٦م، عمل في القسم الثقافي فـي إذاعـة عمـان، وفـي صـحيفتي الـرأي والدستور، كما عمل نائباً لرئيس الملكيّة الأردنيّة للـشؤون القانونيّـة، ويعمـل حاليًّـا فـي حقل المحاماة، كتب عدداً مـن المسلـسلات التلفزيونيّـة، كمـا كتـب مـسرحيّات مثّلـت جميعاً، ومن إصداراته:
أحزان كثيرة وثلاثة غزلان (مجموعـة قصـصية)، وقـصائد حـب مـن العـالم (قـصائد مترجمة)،والنهر (قصة للأطفال)، ومملكة النمـل (مجموعـة قصـصية)، والأيـام والآثـام (نص مسرحي)، ومكان أمام البحـر (مجموعـة قصـصية)، وزمـن البـراءة (مجموعـة قصصية)، والأيام والأنام (مجموعة قصصية)([2]).

١٠-جمال ناجي:

من مواليد عقبة جبر/أريحا عـام ١٩٥٤م، حاصـل علـى دبلـوم تربيـة فنيّـة مـن معهد عمان لوكالة الغـوث، عمـل فـي حقـل التـدريس فـي الـسعودية، وفـي الحقـل المصرفي، وفي العمل النقابي، وفي الهيئـة الإداريّـة لرابطـة الكتـاب الأردنيـين، ومـن إصداراته:

([1]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٢٦

([2])عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٦٣، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٢٨، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٣٨

الطريق إلى بلحارث (رواية)، ومخلفات الزوابع الأخيرة (رواية)، ورجل خالي الذهن (مجموعة قصصية)، والحياة على ذمّة الموت (رواية)([1]).

١١-جمعة شنب:

حصل على البكالوريوس من الجامعة الأردنيّة، عمل مديراً لمؤسسة شيرين، وساهم في تحرير مجلتي عالم السيارات وعالم العقارات، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، ومن إصداراته:
للأرض جاذبية أخرى (مجموعة قصصية)، والرسالة الأخيرة (مجموعة قصصية)، وموت ملاك صغير (مجموعة قصصية)([2]).

١٢-جميلة عمايرة:

من مواليد زي/السلط عام ١٩٦٣م، حاصلة على دبلوم صحافة، وتعمل في وزارة التربية والتعليم/قسم المطبوعات، عضو تحرير مجلة تايكي ،صدرت لها مجموعتان قصصيّتان هما:
صرخة البياض، وسيدة الخريف([3]).

١٣-خليل السواحري:

من مواليد السواحرة/القدس عام ١٩٤٠م، حاصل على ليسانس الدراسات الفلسفيّة والاجتماعيّة من جامعة دمشق عام ١٩٦٥م، تنقّل في الكثير من الوظائف التعليميّة والثقافية في الصحف والمجلاّت، وشارك في عدد كبير من المؤتمرات الأدبيّة والثقافيّة والفكريّة الأردنيّة والعربيّة والعالمية، عضو رابطة الكتاب الأردنيين، والمدير العام لدار الكرمل للنشر والتوزيع،ومن إصداراته:
مقهى الباشورة (مجموعة قصصية)، وزمن الاحتلال (نقد)، وزائر المساء

([1]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٦٦، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٢٨، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٣٩

([2]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٢٩، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٤١

([3]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٧٦

(مجموعة قصصية)،وتحوّلات سليمان التايه ومكابداته (مجموعة قصصية)، والأرض والعنقاء (مقالات)([1]).

١٤-خليل قنديل:

من مواليد إربد عام ١٩٥١م، يحمل درجة الثانوية العامة، ومن أعضاء رابطة الكتاب الأردنيين،وهو متفرّغ للكتابة، ومن إصداراته:
وشم الحذاء الثقيل (مجموعة قصصية)، والصمت (مجموعة قصصية)([2]).

١٥-رمضان رواشدة:

من مواليد إربد عام ١٩٦٤م، حاصل على بكالوريوس أدب انجليزي من جامعة اليرموك عام ١٩٨٨م، حصل على الجائزة الأولى في مسابقة نجيب محفوظ للرواية العربية،عمل في جريدة الأهالي،ويعمل حاليًّا في جريدة الرأي، ومن إصداراته:
الحمراوي (رواية)، وتلك الرواية (مجموعة قصصية)([3]).

١٦-زهرة عمر:

من مواليد عام ١٩٣٨م، حاصلة على شهادة الدّراسة الثانويّة العامة، عملت في الصحافة، ولها نشاطاتها الثقافيّة في رابطة الكتّاب الأردنيين، وقد تفرّغت للكتابة الإبداعيّة بعد عملها في وكالة نوفوستي للأنباء في عمّان، ومن إصداراتها:
الخروج من سوسروقة (رواية)([1]).

([1])عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٦٦، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٤٤-١٤٥، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني،٥٧

([2]) محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٥٩

([3]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ١١١

١٧-زياد بركات:

من مواليد دير البلح في قطاع غزّة عام ١٩٦٣م، يحمل بكالوريوس في آداب اللغة العربية من جامعة اليرموك لسنة ١٩٨٧م، يكتب القصة القصيرة، وقد نشر عدداً من قصصه في الصحف المحليّة،ومن إصداراته:

سفر قصير إلى آخر الأرض (مجموعة قصصيّة)([2]).

١٨-سامية عطعوط:

من مواليد نابلس عام ١٩٥٧م، حاصلة على بكالوريوس في رياضيّات معاصرة من الجامعة المستنصريّة (بغداد) عام ١٩٧٩م، تعمل في الحقل المصرفي (البنك العربي)، ومن إصداراتها:

جدران تمتص الصوت (مجموعة قصصيّة)، وطقوس أنثى (مجموعة قصصيّة)، وطربوش موزارت (مجموعة قصصية)([3]).

١٩-سحر ملص:

من مواليد دمشق عام ١٩٥٨م، حاصلة على بكالوريوس صيدلة من جامعة دمشق عام ١٩٨٠م، ودبلوم تربية من الجامعة الأردنيّة عام ١٩٨٧، عملت رئيسة قسم المهن الطّبيّة في كليّة المجتمع الأردني ومدرّسة لعلم الصيدلة في الكليّة الوطنيّة، وتمتلك حاليًّا صيدلية في ضاحية الرشيد،ومن إصداراتها:

([1]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ١٢٩، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٥٨، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٧١

([2]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٦٠

([3]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ١٣٨، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٦٤

علم العقاقير (دراسة طبيّة)، وشقائق النعمان (مجموعة قصصيّة)، وإكليل الجبل (قصة طويلة)،وضجعة النورس (مجموعة قصصيّة)، ومسكن الصلصال (مجموعة قصصيّة)، والوجه المكتمل (مجموعة قصصيّة)([1]).

٢٠-سعود قبيلات:

من مواليد عام ١٩٥٥م، حاصل على بكالوريوس من الجامعة الأردنية، ويعمل في مجال الصحافة والنشر، وعضو رابطة الكتاب الأردنيين، وشارك في كتاب (القصة القصيرة في الأردن -مختارات عام ١٩٨٢)، ومن إصداراته:
في البدء ثمّ في البدء أيضاً (مجموعة قصصية)، ومشي (مجموعة قصصية)، وبعد خراب الحافلة (مجموعة قصصية)([2]).

٢١-سليم ساكت المعاني:

ولد في عمان سنة ١٩٥٨م، يحمل بكالوريوس تخصص شريعة من الجامعة الإسلاميّة في المدينة المنوّرة، ويحمل دبلوم دراسات عليا إعلام من الجامعة الأردنية، وهو في مرحلة إنجاز رسالة ماجستير تخصص فلسفة من الجامعة الأردنيّة، ويعمل مدير مكتب جريدة الأهرام في عمّان، وعضو رابطة الكتاب الأردنيين، لم يقم بجمع أعماله القصصية في مجموعة مطبوعة،ونشر الكثير من أعماله في المجلاّت والصحف الأردنية والعربية، عنده كتب مخطوطة منها: السلام العالمي في الإسلام، والرجوع من البحر([3]).

٢٢-سليمان قوابعة:

ولد في مدينة الطفيلة عام ١٩٤٦م، تخرّج في قسم الجغرافيا في كليّة الآداب في الجامعة الأردنيّة،ومارس مهنة التعليم في الأردن وفي المغرب العربي، ومن إصداراته:

([1]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ١٤١، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٦٣، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٧٧

([2]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٦٩، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٧٨

([3]) هذه المعلومات من الأديب نفسه.

جرح على الرّمال (قصّة طويلة)، والرقص على ذرى طوبقال (رواية)، وشجرة الأركان (رواية)،وحوض الموت (رواية)([1]).

٢٣- سميحة خريس:

من مواليد عمان في ١٩٥٦م، حاصلة على ليسانس علم اجتماع من جامعة القاهرة عام ١٩٧٨م، تعمل صحفيّة في جريدة الرأي، وقد عملت في عدّة صحف أخرى، ومن إصداراتها:
مع الأرض (مجموعة قصصية)، ورحلتي (رواية)، والمدّ (رواية)، وشجرة الفهود (رواية)،والقرميّة (رواية)، وخشخاش (رواية)([2]).

٢٤-صبحي فحماوي:

ولد في أم الزينات عام ١٩٤٨م، يحمل بكالوريوس في هندسة الحدائق، ويعمل مهندس حدائق كما أنه رئيس تحرير مجلّة المزرعة والحديقة، قاصّ وروائي، وله دراسات أدبيّة، ومن إصداراته:
موسم الحصاد الحزين (مجموعة قصصية)، ورجل غير قابل للتعقيد (مجموعة قصصية)،وعذبة (رواية)([3]).

٢٥-عبد الله الشحّام:

من موليد النصيرات/غزّة عم ١٩٤٣م، حصل على دكتوراة الفلسفة في لآداب من جامعة مانشستر عام ١٩٨٣م، عمل في مركز اللغات في الجامعة الأردنيّة، ومن إصداراته:

تهاليل للمجيء الثاني (ديوان شعر)، والدم والتراب (ديوان شعر)، وعرس الشهيدة (ديوان شعر)،والآلة/الصندوق (مجموعة قصصية)، ولا أقسم بالشمس (مجموعة قصصيّة)، والأشياء العجيبة (قصص للأطفال)([1]).

([1]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٦٧

([2])عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ١٦١

([3]) هذه المعلومات أمدّني بها السيّد محمد المشايخ سكرتير رابطة الكتاب الأردنيين.

٢٦-عقلة حدّاد:

من مواليد الحصن عام ١٩٣٣م، حاصل على بكالوريوس تجارة ودبلوم معلّمين، تنقّل في التعليم والتدقيق المالي، عضو اتحاد الكتاب والأدباء الأردنيين، ومن إصداراته:
جسر تحطّم (مجموعة قصصيّة)، وسطع نجم آخر (مجموعة قصصية)، ومجنون رغم أنفي (مجموعة قصصية)([٢]).

٢٧-غالب هلسا:

من مواليد ماعين عام ١٩٣٢م، حصل على بكالوريوس صحافة من الجامعة الأمريكيّة في القاهرة عام ١٩٥٩م، شُغل في مطلع حياته بالعمل الحزبي والسّياسي في لبنان والأردن ومصر، راسل عدداً من الصحف، أقام في بيروت ،وتوفي في دمشق، ومن إصداراته:
وديع والقدّيسة ميلاده وآخرون (مجموعة قصصية)، والضحك (رواية)، والسؤال (رواية)،والبكاء على الأطلال (رواية)، وزنوج وبدو وفلاّحون (رواية)، وسلطانة (رواية)،والروائيّون (رواية)،والحارس في حقل الشوفان (رواية)، وثلاثة وجوه لبغداد (رواية)([٣]).

٢٨-غسّان عبد الخالق:

من مواليد الزرقاء عام ١٩٦٢م، حاصل على الدكتوراة في الأدب العربي من الجامعة الأردنيّة عام ١٩٩٦م، يعمل أستاذاً للغة العربية وآدابها في جامعة فيلادلفيا، ومستشاراً ثقافيّا لدى مؤسّسة عبد الحميد شومان، ومن إصداراته:

([١]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ١٩١، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ١٨٦، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني١٠٤-١٠٥

([٢]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ٢٠٥

([٣]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٢٤٤-٢٤٥، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن٢١٧-٢١٨

نقوش البياض (مجموعة قصصية)، وشهريار (مجموعة قصصيّة)([1]).

٢٩-فايز محمود:

ولد في المنشية/المفرق عام ١٩٤١م، عمل في قسم الإعلام والعلاقات العامة في أمانة العاصمة،وفي الدّائرة السياسيّة في وزارة الإعلام، ومستشاراً ثقافيًّا ومحرّراً في بعض صحف الخليج منها مجلّة الأزمنة العربيّة، وجريدة الفجر، وجريدة الخليج، وراسل عدداً من الصحف العربيّة، وعمل في الإذاعة الأردنيّة مذيعاً ومنتجاً، كما عمل رئيساً لتحرير مجلّة صوت الجيل في وزارة الثقافة ومستشاراً لوزير الثقافة، ومن إصداراته:

العبور بدون جدوى (مجموعة قصصيّة)، والقبائل (مجموعة قصصيّة)، وتيسير سبول (دراسة)، وقابيل (مجموعة قصصيّة)، وبلا قبيلة (مجموعة قصصيّة)([2]).

٣٠-فخري قعوار:

من مواليد الجفور عام ١٩٤٥م، حاصل على ليسانس اللغة العربية وآدابها من جامعة بيروت العربيّة في لبنان عام ١٩٧١م، عمل في التدريس كما تولّى رئاسة تحرير عدّة مجلاّت، وانتخب أميناً عامًّا للأدباء والكتاب العرب، كاتب عامود يومي منذ عام ١٩٧٥م في: الأخبار والدستور والرأي، وله العديد من البرامج والمسلسلات التلفزيونيّة والإذاعيّة،ومن إصداراته:

لماذا بكت سوزي كثيراً (مجموعة قصصية)، وممنوع لعب الشطرنج (مجموعة قصصيّة)، وأنا البطريرك (مجموعة قصصيّة)، والبرميل (مجموعة قصصيّة)، أيّوب الفلسطيني (مجموعة قصصيّة)، حلم حارس ليلي (مجموعة قصصيّة)، وعنبر الطرشان (رواية)، ودرب الحبيب (رواية)([3]).

٣١-قاسم توفيق:

([1]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة٢٤٨، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ٢١٨-٢١٩

([2]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٢٥٤-٢٥٥

([3])عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٢٥٧-٢٥٨، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ٢٢٣، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٤٢

من مواليد جنين عام ١٩٤٥م، حاصل على بكـالوريوس فـي اللغـة العربيّـة وآدابهـا من الجامعة الأردنيّة عام ١٩٧٧م، ويعمل منذ تخرّجه إلى الآن في الحقل المصرفي،

ومن إصداراته:
آن لنا أن نفرح (مجموعة قصـصيّة)، ومقـدّمات لـزمن الحـرب (مجموعـة قصـصيّة)، وماري روز تعبر مدينة الـشمس (روايـة)، وأرض أكثـر جمـالاً (مجموعـة قصـصيّة)، وعمّان وردّ أخير (رواية)([1]).

٣٢-مؤنس الرّزاز:

من مواليد السلط عام ١٩٥١م، حاصل على بكالوريوس فلـسفة مـن جامعـة بغـداد، بدأ حياته العمليّة في الملحق الثقافي لجريدة الثورة العراقيّـة فـي بغـداد، وتنقّـل فـي مـا بعد في أكثر من مجلّة، كما عمل رئيساً لرابطة الكتاب الأردنيين، ومن إصداراته:
النمرود (مجموعة قصصية)، وأحياء فـي البحـر الميّـت (روايـة)، وانتفاضـة المـشانق (مترجم)،واعترافات كاتم صـوت (روايـة)، وحـبّ عاملـة النحـل (متـرجم)، والـشظايا والفسيفساء (رواية)، وعصابة الوردة الدامية (روايـة)، وجمعـة القفـاري يوميّـات نكـرة (رواية)، ومذكّرات ديناصور (رواية)، وحين تستيقظ الأحلام (رواية)([2]).

٣٣-محمد سناجلة:

من مواليد دير السعنة/إربد عـام ١٩٦٨م، حـصل علـى بكـالوريوس صـحة البيئـة من كليّة الطّبّ في جامعة العلوم والتكنولوجيـا عـام ١٩٨١م، يعمـل منـذ تخرّجـه فـي قسم صحّة البيئة في وزارة الصحّة، ومن إصدراته:
وجوه العروس السبعة (مجموعة قصصيّة)، ودمعتان علـى خـدّ القمـر (روايـة)، وظـلال الواحد (رواية)([3]).

([1])عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٢٦٧، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٤٧

([2]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٣٣٨-٣٣٩، ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في لأردن، ٢٧١

([3]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٢٨٨

٣٤-محمد طمليه:

من مواليد الكرك عام ١٩٥٧م، حاصل على بكالوريوس لغة عربية من كليّة الآداب في الجامعة الأردنيّة، عضو رابطة الكتاب الأردنيين، وحاصل على عدّة جوائز تقديريّة، ومن إصداراته:

جولة العرق (مجموعة قصصيّة)، والخيبة (مجموعة قصصيّة)، والمتحمّسون الأوغاد (مجموعة قصصيّة)، وملاحظات حول قضيّة أساسيّة (مجموعة قصصيّة)([١]).

٣٥-محمود الريماوي:

من مواليد بيت ريما عام ١٩٤٨م، كانت دراسته الجامعيّة للحصول على بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها لمدّة عامين فقط، عمل في حقل الإعلام في عدد من الصحف والمجلاّت الأردنيّة والعربيّة، وكتب العديد من البرامج الثقافيّة للإذاعة، ومن إصداراته:

العربي في صحراء ليليّة (مجموعة قصصيّة)، والجرح الشمالي (مجموعة قصصيّة)، وكوكب تفاح وأملاح (مجموعة قصصيّة)، وضرب بطيء على طبل صغير (مجموعة قصصيّة)، وغرباء (مجموعة قصصيّة)، وحديقة صامتة (مجموعة قصصيّة)([٢]).

٣٦-مريم جبر:

([١]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ٢٤٥، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٤٦

([٢]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٣١٠ ومحمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ٢٥٤

من مواليد عجلون عام ١٩٦٢م، تحمل دبلوم مكتبات وتوثيق وماجستير لغة عربية، وتحضر للدكتوراه،لها مجموعة قصص منشورة في الصحف والمجلّات الأردنيّة، ومن إصداراتها:
طمي (مجموعة قصصيّة)([١]).

٣٧-مفلح العدوان:

من مواليد الزرقاء عام ١٩٦٦م، حاصل على بكالوريوس هندسة كيميائيّة من الجامعة الأردنيّة عام ١٩٩٠م، عمل لفترة قصيرة في ليبيا وفي الجزائر، كما عمل في مناجم الفوسفات في الحسا، ويعمل حاليًّا في المجلس الأعلى للتكنولوجيا، يكتب برامج تلفزيونيّة ويقدّمها، وهو عضو الهيئة الإداريّة لرابطة الكتاب الأردنيين، ومن إصداراته:
الرّحى (مجموعة قصصيّة)، والدّوّاج (مجموعة قصصيّة)، وموت عزرائيل (مجموعة قصصيّة)([٢]).

٣٨-ممدوح أبو دلهوم:

من مواليد صويلح عام ١٩٥٠م، حاصل على دبلوم لغة انجليزيّة، وعمل لمدّة ٢٣ عاماً في محطّات الملكيّة الأردنيّة في عمان وجدّة والكويت ومسقط وبغداد وقبرص، وقد عمل مديراً للسّلامة العامة فيها قبل تقاعده ، ومن إصداراته:
ابتسامة خاطئة (مجموعة قصصية)، واغتيال مدينة (مجموعة قصصيّة)، وعشّاق النهار (مجموعة قصصية)، وأمجاد أمنية (مجموعة قصصية)، وأسياد القرين (رواية)([٣]).

٣٩-منذر رشراش:

ولد في إربد عام ١٩٥٥م، يحمل بكالوريوس لغة انجليزيّة من الجامعة الأردنيّة عام ١٩٧٧م، يعمل معلّماً في وزارة التربية والتعليم، وعضو رابطة الكتاب الأردنيين، كتب مسلسلات إذاعيّة وتلفزيونيّة، وشارك في كتاب القصة القصيرة: رابطة الكتاب ١٩٨٠،وفي الملف الثقافي: رابطة الكتاب عام ١٩٨١، له الكثير من

([١]) محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٧٧

([٢]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٣٢٥

([٣]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٣٣١، ومحمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٨١

القصص والأعمال النقديّة المنشورة في الصحف والمجلاّت الأردنيّة والعربيّة، كما عمل مراسلاً لمجلّة الوطن الكويتيّة، وشارك في مهرجانات فنّيّة أهمّها مهرجان

بغداد للتلفزيون العالمي، ومن إصداراته:
مقدّمات زمن التحوّل (مجموعة قصصيّة)، وزوربا يقتحم البحر (مجموعة قصصيّة)([1]).

٤٠-منيرة شريح:

من مواليد حلب عام ١٩٥٤م، عملت معلّمة للأطفال، وهي عضو في هيئة تحرير مجلّة مواقف، وعضو رابطة الكتاب الأردنيين، لها مقالات منشورة في الصحف المحليّة، تعالج فيها قضايا المرأة العربيّة، أقيمت لها ندوات عديدة في عمان والزرقاء، وعرضت مسرحيّتها (بيسان) على مسرح دائرة الثقافة والفنون، ومن إصداراتها:
عروبة، ويزن (مسرحيّتان للأطفال)، ولحظة انتباه (مجموعة قصصيّة للكبار)، ونورة والحقل (مجموعة قصصيّة للأطفال)([2]).

٤١-نايف النوايسة:

من مواليد المزار/الكرك عام ١٩٤٦م، عمل سكرتيراً لتحرير مجلّة أفكار، وسكرتيراً لتحرير مجلّة اليرموك، وسبق له أن عمل في ديوان الموظّفين وفي وزارة الثقافة وفي دائرة الثقافة والفنون، وله مقالات منشورة في عدد من الصحف والمجلاّت المحليّة والعربية، ومن إصدارته:
أسماء الأدوات في التراث العربي (دراسة)، وأبو المكارم (قصص للأطفال)، خُرمان (رواية)([3]).

([1]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ٢٦٧، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٨٢

([2]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ٢٦٨، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٨٣

([3]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ٢٧٦، ومحمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٩٢

٤٢-هاشم غرايبة:

من مواليد حوارة عام ١٩٥١م، حاصل على بكالوريوس مختبرات طبيّة، وعضو رابطة الكتاب الأردنيين، يكتب القصة القصيرة والرواية والنصوص المسرحيّة، كما شارك في كتابين صدرا عن رابطة الكتاب الأردنيين بعنوان (ملحق الشعر والقصة ١٩٨٣)، و(الملف الثقافي عام ١٩٧٨)، ومن إصداراته:
هموم صغيرة (مجموعة قصصيّة)، وبيت الأسرار (رواية)، ورؤيا (مجموعة قصصيّة)([١]).

٤٣-هزّاع البراري:

من مواليد حسبان عام ١٩٧١م، يحمل بكالوريوس، ويعمل في وزارة التربية والتعليم،وعضو رابطة الكتاب الأردنيّة، له نصوص مسرحيّة مثّلت في أكثر من مهرجان،ومن إصداراته:
الجبل الخالد (رواية)، وحواء مرة أخرى (رواية)، والغربان (رواية)، والعصاة (نصوص مسرحيّة)، والعرض المجهول (نص مسرحي)، وحلم أخير (نص مسرحي)، وميشع (نص مسرحي)، والممسوس (مجموعة قصصيّة)([٢]).

٤٤-وليد سليمان:

من مواليد كفر راعي عام ١٩٥٣م، يحمل دبلوم تربية، ويعمل في مجال التدريس،عضو رابطة الكتاب الأردنيين، ولديه مخطوطة لمجموعة قصصيّة،

([١]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ٢٨٠، ومحمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ١٩٨-١٩٩

([٢]) هذه المعلومات أمدّني بها السيد محمد المشايخ سكرتير رابطة الكتاب الأردنيين.

وشارك في كتابين صادرين عن رابطة الكتاب الأردنيين هما: (القصة القصيرة عام ١٩٨٣)، و(الملف الثقافي عام ١٩٨١)،ومن إصداراته:
مأمور نجران وداعاً (رواية)([1]).

٤٥-يحيى عبابنة:

من مواليد الخريبة/إربد عام ١٩٥٧م، حاصل على الدكتوراة، ويعمل أستاذاً في كليّة الآداب في جامعة مؤتة، وعضو رابطة الكتاب الأردنيين، شارك في عدد من الملتقيات الثقافيّة والإبداعيّة والفكريّة، ومن إصداراته:
الشرخ (مجموعة قصصيّة)، وخطوة إلى الأمام (مجموعة قصصيّة)، وقربان مؤاب (رواية)،ورابح والمجنون (مجموعة قصصيّة)، والتحويلات الأسلوبيّة في تغيير الإعراب (دراسة)، وأثر قوانين التطوّر اللغوي في بناء المصدر (دراسة)([2]).

٤٦-يوسف ضمرة:

من مواليد عقبة جبر/أريحا عام ١٩٥٣م، حاصل على دبلوم علاج طبيعي من معهد المهن الطّبيّة في عمان عام ١٩٧٦م، عمل في مجال التمريض، وفي حقل الصحافة في عدد من الصحف والمجلاّت الأدبيّة، وراسل عددًا من الصحف العربيّة، وعمل محرّراً لصفحة ثقافة الطفل في جريدة العرب اليوم، كما شغل منصب نائب رئيس رابطة الكتاب الأردنيين، ومن إصداراته:
العربات (مجموعة قصصيّة)، والمكاتيب لا تصل أمّي (مجموعة قصصيّة)، واليوم الثالث في الغياب (مجموعة قصصيّة)، وذلك المساء (مجموعة قصصيّة)، وسحب الفوضى (رواية)،وعنقود حامض (مجموعة قصصيّة)([3]).

٤٧-يوسف غيشان:

([1]) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ٢٨٧، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٢٠٩

([2]) محمد المشايخ: كتّاب من الأردن، ٦٧

([3]) عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمان الأدبيّة، ٣٧١، محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٢١٧

من مواليد مأدبا عام ١٩٥٦م، يحمل دبلوم دراسـات عليـا/فلـسفة، ويعمـل صـحفيًّا في مجلة الجديد، كمـا يعمـل فـي دار المـسيرة فـي عمّـان، يهـتمّ بالـشعر والقـصّة القصيرة، وعضو رابطة الكتّاب الأردنيين، ومن إصداراته:
يوميّات زنبقة البدايات (ديوان شعر)، ومرثيّة الفارس المتناثر (ديوان شعر)([1]).

([1]) محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني، ٢٢١

ثبت المصادر والمراجع

أو ّلاً- المصادر-

القرآن الكريم

-إبراهيم جابر إبراهيم- وجه واحد للمدينة، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٤

-إبراهيم زعرور- ذئب الماء الأبيض، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢

-_______- مكان ضيق شديد الضيق، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧

-إبراهيم نصر الله- براري الحمّى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٢

-________- حارس المدينة الضائعة، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيــروت، ١٩٩٨

-________- طيور الحذر، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦

- ________- عو، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٠
- ________- مجرّد ٢ فقط، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩
- أحمد الزعبي- البحث عن قطعة صابون، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٨٧
- ______- البطّيخة، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٨٧
- ______- خيل الحكومة، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٣
- ______- العنّة، ط١، مؤسسة حمادة للخدمات الأكاديميّة، إربد، ١٩٩٢
- ______- عود كبريت، ط١، مكتبة عمان، عمان، ١٩٨٠
- ______- وراء الضبع، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٣
- إلياس فركوح- الأعمال القصصيّة، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢
- أحمد حمد النعيمي- ثماني غيمات لرجل ماطر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢
- ________- يد في الفراغ، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠
- بدر عبد الحق- الملعون، ط١، مكتبة عمان، عمان، ١٩٩٠
- توفيق الحكيم- يا طالع الشجرة، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٦٢

- تيسر سبول- الأعمال الكاملة، ط۱، دار ابن رشد للطباعة والنشر، عمان، ۱۹۸۰
- الجاحظ- أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٠هـ)، الحيوان، ط۱، وضع حواشيه- محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ۱۹۹۸
- جعفر العقيلي- ضيوف ثقال الظل، ط۱، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ۲۰۰۲
- جمال أبو حمدان- أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، ط۲، مكتبة برهومة، عمان، ۱۹۹٥
- ________- البحث عن زيزياء، ط۱، أمانة عمان الكبرى، عمان، ۱۹۹۹
- ________- كتاب الأيام والأنام، ط۱، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ۱۹۹۸
- ________- مكان أمام البحر، ط۱، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ۱۹۹۳
- جميلة عمايرة- صرخة البياض، ط۲، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ۱۹۹٥
- الخطابي- أبو سليمان محمد بن إبراهيم الخطابي البيسي (ت٣٨٨هـ)- غريب الحديث، ط۱، تحقيق- عبد الكريم إبراهيم العزباوي، جامعة أم القرى، مكتبة البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرّمة، ۱۹۸۲
- خليل السواحري- زائر المساء، ط۱، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ۱۹۸٥
- خليل قنديل- عين تموز، ط۱، وزارة الثقافة، عمان، ۲۰۰۲
- الراغب الأصفهاني- أبو القاسم حسين بن محمد (ت٥٠٢هـ)، المفردات في غريب القرآن، ط۱، تحقيق- محمد سيد الكيلاني ومصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ۱۹٦۷
- رشاد أبو شاور- الضحك في آخر الليل، ط۱، كنعان للطباعة والنشر، دمشق، (د.ت)
- رمضان رواشدة- الحمراوي، ط۱، المؤلف، ۱۹۹۲
- زهرة عمر- الخروج من سوسروقة، ط۱، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ۱۹۹۳
- زياد بركات- سفر قصير إلى آخر الأرض، ط۱، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ۱۹۹۳
- سامية عطعوط- جدران تمتص الصوت، ط۱، شركة الشرق الأوسط للطباعة، عمان، ۱۹۸٦
- ________- سروال الفتنة، ط۱، وزارة الثقافة، عمان، ۲۰۰۲

- ________- طربوش موزارت، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨
- ________- طقوس أنثى، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠
- سعود قبيلات- بعد خراب الحافلة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ٢٠٠٢
- _______- في البدء.. في البدء أيضاً، ط٢، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٢
- سحر ملص- مسكن الصلصال، ط١، دار البشير، عمان، ١٩٩٥
- سليمان القوابعة- الرقص على ذرى طوبقال، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨
- سميحة خريس- خشخاش، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،٠٠ ٢٠
- _________-القرمية،ط١،منشورات أمانة عمان الكبرى،عمان،١٩٩٩
- صبحي فحماوي- رجل غير قابل للتعقيد، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧
- ابن طفيل- حي بن يقظان، ط٥، تحقيق- فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٩٢
- عبد الله الشحام- الآلة/الصندوق، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٤
- ________- لا أقسم بالشمس، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٤
- عقلة حداد- مجنون رغم أنفي، ط١، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠
- غابرييل غارسيا ماركيز- مئة عام من العزلة، ترجمة محمود مسعود، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٩
- غالب هلسا- السؤال، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩
- ______- الضحك، ط٢، دار المصير، بيروت، ١٩٨١
- غسان إسماعيل عبد الخالق- ليالي شهريار، ط١، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٥
- فايز محمود- بلا قبيلة، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢
- فخري قعوار- الأعمال القصصية، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٣
- الفراهيدي- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٠هـ)- العين،

ط١، تحقيق- مهدي المخزومي وإبراهيم السامرّائي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠
- قاسم توفيق- أرض أكثر جمالاً، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧
- ______- ماري روز تعبر مدينة الشمس، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥
- القزويني- زكريا بن محمد بن محمود القزويني (ت٦٨٢هـ)، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ط٣، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٥٦
- الكتاب المقدس (مترجم)- ط٢، دار الكتاب المقدس، القاهرة، ١٩٩٩
- ابن كثير- أبو الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي (ت٧٧٤هـ)، ط١، ضبط وشرح- أحمد عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١
- مؤنس الرزاز- أحياء في البحر الميت، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢
- _______- حين تستيقظ الأحلام، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧
- _______- الذاكرة المستباحة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١
- _______- سلطان النوم وزرقاء اليوم، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧
- _______- فاصلة في آخر السطر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥
- _______- متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦
- _______- النمرود، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠
- محمد سناجلة- ظلال الواحد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،، ٢٠٠١
- محمد طملية- المتحمسون الأوغاد، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٨٥

- محمود الريماوي- المجموعات القصصية السبعة، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢
- مختارات من القصة القصيرة في الأردن، ط١- وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢
- مريم جبر- طمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ٢٠٠٠
- المسعودي- أبو الحسن علي بن حسين بن علي (ت٣٤٦هـ)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط٣، تحقيق- محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٨٥
- مفلح العدوان- الدوّاج، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦
- ــــــــــ- موت عزرائيل، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠
- ممدوح أبو دلهوم- أسياد القرين، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٠
- منذر رشراش- زوربا يقتحم البحر، ط١، دار الحوار، اللاذقيّة، ١٩٩٦
- ابن منظور- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت١٧٥هـ)- لسان العرب، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٣
- نايف النوايسة- خرمان، ط١، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٤
- ــــــــــ- رحيل الطيار، ط١، منشورات عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠١
- ــــــــــ- المسافات الضامئة، ط١، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٣
- هاشم غرايبة- المقامة الرملية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨
- ــــــــــ- هموم صغيرة، ط٢، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢
- هزّاع البراري- الممسوس، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢
- يحيى عبابنة- خطوة إلى الأمام، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٧
- ــــــــــ- الشرخ، ط١، مكتبة كنعان، إربد، ١٩٩٥
- ــــــــــ- قربان مؤاب، ط١، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، عمان، ١٩٩٣
- يوسف ضمرة- أشجار دائمة العري، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢
- ــــــــــ- سحب الفوضى، ط١، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١

ثانياً- المراجع-

أ- بالعربية-

-إبراهيم خليل- أقنعة الراوي، دراسة في الخطاب الروائي العربي، ١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢.

-إبراهيم خليل- القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى في الأدب الحديث، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٤

-______- الرواية في الأردن في ربع قرن، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٤

-أحمد زياد محبك- دراسات نقديّة من الأسطورة إلى القصّة القصيرة، ط١، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠١

-إدوارد خرّاط- أصوات الحداثة اتجاهات حداثيّة في النص العربي، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩

- ______- الحساسيّة الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣
- ألف ليلة وليلة- ط٥، دار مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧
- إميل يعقوب- المعجم المفصّل في شواهد اللغة العربية، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢
- جمال نصار حسين ولؤي فتومي- الباراسيكولوجية بين المطرقة والسنديان، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٥
- جميل صليبا- المعجم الفلسفي، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١
- حسين جمعة- الصوت والصدى سوائح في الرواية والرواية في الأردن، ط١، دار الينابيع، عمان، ٢٠٠٢
- ______- القوس والوتر، ط١، وزارة الثافة، عمان، ٢٠٠١
- حكمت النوايسة- المآل، ط١، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٢
- خيرة حمر العين- جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦
- دريد يحيى الخواجة- تخامر الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة العربية، ط١، دار المعارف، حمص، ١٩٩٣

- روجيه شكيب الخوري- سلسلة العلوم البارسيكولوجية، ط١، دار ملفات،

- بيروت، ١٩٩٦
- زكريا إبراهيم- سيكولوجية الفكاهة والضحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، -١٩٦
- سليمان الأزرعي- دراسات في القصة والرواية الأردنية، ط١، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٥
- سليمان النجار- الحاسة السادسة والطاقة النفسية، ط١، دار النهار، بيروت، ١٩٨١
- سمير قطامي- الحركة الأدبية في الأردن (١٩٤٨-١٩٦٧)، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨٩
- شاكر عبد الحميد- الفكاهة والضحك، ط١، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ٢٠٠٣
- شعيب حليفي- شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ١٩٩٧
- شكري الماضي وهند أبو الشعر- الرواية في الأردن، ط١، جامعة آل البيت، المفرق، ٢٠٠١
- صلاح فضل- أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦
- طاهر باذنجكي- قاموس الخرافات والأساطير، ط١، مكتبة جروس برس،بيروت،١٩٩٦
- طرّاد الكبيسي- قراءات نصيّة في روايات أردنية، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٠
- عابد خزندار- حديث الحداثة، ط١، الكتب المصري الحديث، القاهرة، ١٩٩٠
- عبد الحسين بيرم- الموسوعة الجنسية، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٤
- عبد الرحمن ياغي- في النقد التطبيقي، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢
- عبد الرزاق الأصفر- المذاهب الأدبية لدى الغرب، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩

- عبد الستار عز الدين الراوي- التصوّف والباراسيكولوجي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤
- عبد الفتاح كليطو- الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣
- عبد الله رضوان- البنى السرديّة، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢
- عبد الله رضوان ومحمد المشايخ- أنطولوجيا عمّان الأدبيّة، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ١٩٩٩
- عبد الواحد حسن- ظاهرة الغريب تأريخ وتطبيق، ط١، مكتبة الإشعاع، القاهرة، ١٩٩٩
- عبد الواحد لؤلؤة- موسوعة المصطلح النقدي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣
- علي الشوك- جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ط١، دار المدى، بيروت، ١٩٩٤
- غسان إسماعيل عبد الخالق- الغاية والأسلوب، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٠
- فاروق خورشيد- أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، ط١، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ٢٠٠٢
- ________-عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١، دار الشروق الأولى، بيروت، ١٩٩١
- فايز مقدسي- بعل وموت قصيدة أوغاريتية، ط١، دار الأبجدية، دمشق، ١٩٩٠
- فخري صالح- وهم البدايات الخطاب الروائي في الأردن، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣
- فراس السوّاح- جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ط١، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦

- ______- لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط١، سومر للدراسات والنشر، قبرص، ١٩٨٥
- لطفي الخوري- معجم الأساطير، ج٢، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٠
- لطيف زيتوني- معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، مكتبة لبنان ودار النهار،

بيروت، ٢٠٠٢
- ماجد السامرّائي- تجليات الحداثة قراءة في الإبداع العربي المعاصر، ط١، الأهالي، دمشق، ١٩٩٥
- مجدي وهبة- معجم مصطلحات الأدب، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤
- مجدي وهبة وكامل المهندس- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩
- محمد عجينة- موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٤
- محمد عزام- خيال بلا حدود (طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي)، ط١، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٠
- محمد القواسمة- الخطاب الروائي في الأردن، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠
- محمد المشايخ- الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ط١، مطابع الدستور، عمان، ١٩٨٩
- ______- دليل الكاتب الأردني، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٢
- ______- كتاب من الأردن، ط١، (د.ن)، عمان، ١٩٩٤
- محمود السمرة- متمرّدون وأدباء وفنّانون، ط١، دار الفارس، عمان، ١٩٩٣
- محمود قاسم- الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣

- معن زيادة- الموسوعة الفلسفية العربية، ط١، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٦
- ميخائيل عيد- أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، ط١، اتحاد الكتـاب العـرب، دمـشق، ١٩٩٨
- ميساء قرعان- سوسيولوجيا الفن المـسرحي لـدى الأخـوين رحبـاني، ط١، بـشاريا للنشر،بيروت،٢٠٠٢
- ناصر الحاني- من اصطلاحاتا الأدب الغربي، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩
- ناظم قاسم قادرن- من الأساطير الجركسيّة نارت سوسرقوا، ج١، ط١، الجمعيّة الخيريّـة الجركسيّة، عمان، ١٩٧٧
- نبيل حدّاد- الرواية في الأردن فضاءات ومرتكزات، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٣
- نزيه أبو نضال- علامات على طريق الروايـة فـي الأردن، ط١، دار أزمنـة، عمـان، ١٩٩٦
- نوال زين الدين- اللامعقول والزمن المطلق في مـسرح توفيـق الحكـيم، ط١، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨
- هاشم غرايبة- المخفي أعظم قراءات ورؤى، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنـشر، بيروت، ٢٠٠٢

ب- المترجمة-

-آرثر كورتل- قاموس أساطير العالم، ترجمة سـهى الطريحـي، ط١، المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣

-أرسطو طاليس- فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣

-إيف دوبليس، السريالية- ترجمة بهيج شعبان، ط١، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٦

- تزفيتان تودوروف- مدخل إلى الأدب العجـائبي، ترجمـة الـصدي بـوعلام، ط١، دار شرقيات، الاهرة، ١٩٩٤
- ________- نقد النقد رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، ط١، مركز الإنماء القـومي، بيروت، ١٩٨٦
- ت. ي. أيتر- أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبار سعدون الـسعدون، ط١، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩

- جان غاتينيو– أدب الخيال العلمي، ترجمة ميشيل خوري، ط١، دار طلاسدار، دمشق، ١٩٩٠
- د.ب. غالغر– أدب أمريكا اللاتينيّة، ترجمة محمد جعفر داود، ط٢، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦
- دانييل جولمان– الذكاء العاطفي، ترجمة ليلى الجبالي، ط١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠
- دولان دوروف وفرنسواز بارو– موسوعة علم النفس، ترجمة فؤاد شاهين، ط١،

- منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٧
- رينهارت دوزي– تكملة المعاجم العربية، ترجمة محمد سليم النعيمي، ط١، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٩٠
- سيجموند فرويد– محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة عزت راجح، مكتبة مصر، الاهرة، –١٩٥
- فورستر– أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، ط١، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠
- ________– الرواية، ترجمة موسى عاصي، ط١، جروس برس، طرابلس/لبنان، ١٩٩٤
- كريستوفر يرنز– موسوعة الطيور المصورة، ترجمة عدنان يازجي، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ١٩٩٧
- كولن ولسن– المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢
- مارتن اسلين– دراما اللامعقول، ترجمة صدقي عبد الله حطاب، ط١، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٧٠
- ماريا لويزا برنيري– المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة عطيات أبو السعود، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧
- مالكم برادبري وجيمس ماكفارين– ترجمة مؤيد حسن، ط١، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧
- ميشال بوتور– بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١
- هـ. أ. غيربر– أساطير الإغريق والرومان، ترجمة حسني فريز، منشورات دار الثقافة والفنون، ١٩٧٦

ج- بغير العربيّة-

,Allott, Miriam- Novelists on the Novel, first edition, Routledge and Kegan Paul, London,1959

Apter, T.E- Fantasy Literatue: An Approach to Reality, Martin Secker&-

Warburg Ltd- London.

-Brooke-Rose Christine- A Rhetoric of the Unreal- studies in narrative and structure, especially of the fantastic, First edition. Cambridge University Press, Cambridge, London, 1981

-Clareson, Thomas D- SF: The Other Side of Realism, Bowling Green University Popular Press , 1971

-Foreste, E.M- Aspects of the Novel and related writing, First edition. Edward Arnold, London,1927,1974

-Rosemary,Jackson- Fantasy- The Literacy of subversion, Me thuen London , 1981

-Salameh, Fahd A.A- The Jordanian Novel 1980-1990- Astudy and An Assessment, First edition, Ministry of Culture, 2000

-Touponce, Williame F- Ray Bradbury and the Poetics of Reverie- Fantasy, Science Fiction and the Reader, First edition, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984



ثالثًا- بحوث منشورة في-

أ-الدوريات-
-إبراهيم خليل- الأعمال القصية لمحمود الريماوي، مجلة عمان، عدد٩٠، عمان، ٢٠٠٢
-______- الحداثة وما بعدها في القصة الأردنية القصيرة، مجلة عمان، عدد ٨٨، عمان، ٢٠٠٢
-______- المفارقة في قصص مؤنس الرزاز القصيرة، مجلة عمان، عدد٩٢، عمان، ٢٠٠٣
-أحمد زياد محبك- تشابه الحكايات الشعبية وحدة في المنشأ أم تبادل واتصال، أفكار، عدد ١٣٩، عمان، ٢٠٠٠
-أنور المعداوي- الأدب الملتزم، الآداب، عدد ٥٠٤، بيروت، ١٩٨٠
-جميلة عمايرة- زيارة، أفكار، عدد ١٥٢، عمان، ٢٠٠١

-حسين جمعة- سرديات الموجة الجديدة، أفكار، عدد ١٧١، عمان، ٢٠٠٣
-______- نص على نص المقامة الرملية، أفكار، عدد١٣٧، عمان، ١٩٩٩
-حكمت النوايسة- سميحة خريس في رواية خشخاش، أفكار، عدد١٥١، عمان، ٢٠٠١
-خالدة سعيد- الملامح الفكرية للحداثة، فصول، مج٤، عدد٣، القاهرة، ١٩٨٤
-شعيب حليفي- مكوّنات السرد الفانتاستيكي، فصول، مج١٢، عدد١، القاهرة، ١٩٩٣
-شكري السعدي- في مفهوم الغريب عند القدامى، حوليات الجامعة التونسية، عدد٤١، تونس، ١٩٩٧
-طرّاد الكبيسي- شعرية الرواية متاهة الأعراب، أعمدة الغبار، الموت الجميل- أنموذجاً، أفكار، عدد١٣٢، عمان، ١٩٩٨
-عباس الجراري- اللامعقول ونقّاد القاهرة، دعوة الحق، عدد٧، مكة المكرمة، ١٩٦٤
-عبد الله الشحام- الأعجوبة، المجلة الثقافية، عدد٧، الجامعة الأردنية/عمان، ١٩٨٥
-عمر شبانة- قراءة أوّليّة في حياته وروايته، أفكار، عدد٩٢، عمان، ٢٠٠٣
-فخري صالح- قصص جمال أبو حمدان حكايات مجازية عن الوجود والعالم والتاريخ، أفكار، عدد١٣٨، عمان، ١٩٩٩

-قسطندي شوملي- قصص الخيال العلمي، عدد١٣، بيروت، ١٩٨٠
-لايونيل تريلينغ- فرويد والأدب، ترجمة نبيل رشيد، آفاق عربية، عدد١٠، بغداد، ١٩٨٤
-محمد خلاق- النص الخراطي تأسيس الواقع النفساني، الفكر العربي المعاصر، عدد٤٢، بيروت، ١٩٨٦
-المصطفى الشاذلي- إشكالية تلقي العجائبي، آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، عدد٥٥، الرباط، ١٩٩٤
-موسى ربابعة- قراءة في رواية طيور الحذر لإبراهيم نصر الله، أفكار، عدد١٤٩، عمان، ٢٠٠١
-نبيل أبو مراد- مسرح العبث فلسفة وتقنية ، الفكر العربي المعاص ر، عدد ٣٦،

بيروت، ١٩٨٥
-نبيلة إبراهيم- قص الحداثة، فصول، مج١٦٧، عدد٤، القاهرة، ١٩٨٦
-______- المفارقة، فصول، مج٧، عدد(٣-٤)، القاهرة، ١٩٨٧
-نجوى حوامدة- الحبكة في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب، أفكار، عدد١٠٦، عمان، ١٩٩٢
-نزيه أبو نضال- الرواية الغرائبية، أفكار، عدد١٦٢، عمان، ٢٠٠٢
-يوسف الشاروني- الخيال العلمي في أدب الرواية العربية المعاصرة، عالم الفكر، مج١١، الكويت، ١٩٨٠
-________- يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعارة، عالم الفكر، مج٢٩، عدد١، الكويت، ٢٠٠٠

ب-وقائع المؤتمرات-

-إبراهيم خليل- السرد الغرائبي في روايات مؤنس الرزاز سلطان النوم أنموذجاً، من أوراق الندوة التي عقدت بمناسبة مرور سنة على رحيل الكاتب (غير منشور)، رابطة الكتّاب الأردنيّين، مركز الحسين الثقافي، عمان، ٢٠٠٣/٣/٢
-رفقة دودين- رواية النص وتوظيف العجائبي خشخاش أنموذجاً، أوراق ملتقى الرواية في الأردن، عمان، الأردن، ٢٠٠٢
-فاضل تامر-جدل الواعي والغرائبي، في القصة القصيرة في الأردن، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني، عمان، ١٩٩٣

-يحيى عباينة- النص التراثي نصًّا موازياً قراءة في رواية ماري روز تعبر الشمس، أوراق ملتقى الرواية في الأردن، عمان، ٢٠٠٢
ج-الصحف-

-حكمت النوايسة- الرمل أحد أبطال النص الساعي إلى نقض التاريخ، الرأي، عدد١٠٥٨٦، عمان، ١٩٩٩/٩/٣
-خليل قنديل- القاص أحمد الزعبي في "خيل الحكومة" يكشف عن الجنون الجمعي ويفضح العقلنة، الرأي، عدد٩٢٢٥، عمان، ١٩٩٥/١١/١
-سليمان الأزرعي- مع إبراهيم نصر الله في رواية براري الحمى، الرأي، عدد٥٦٥٥، عمان، ١٩٨٥/١٢/٢٠
-عبده وازن- متاهة مؤنس الرزاز، الرأي، عدد١١٤٨١، عمان، ٢٠٠٣/٢/١٥
-علي حسين خلف- البحث عن القصة القصيرة في مجموعة المتحمسون الأوغاد، الرأي، عدد٥٣٣٤، عمان، ١٩٨٥/١/٢٥
-محمود الريماوي- "الرحى" لمفلح العدوان أنسنة الأسطورة وأسطرة الواقع، الرأي، عدد٩٠١٨، عمان، ١٩٩٥/٥/٥
-________- "سفر قصير إلى آخر الأرض" لزياد بركات قوّة التخييل وغنائية السرد، الرأي، عدد٨٩٤٥، عمان، ١٩٩٥/٢/١٧
-ممدوح أبو دلهوم- البحث عن الجواب في متاهة الأعراب، الرأي، عدد٧١٤٣، عمان، ١٩٩٠/٢/٩

رابعاً- الرسائل الجامعية-

-عوني صبحي الفاعوري- إبراهيم الكوني روائيًّا، أطروحة دكتوراة، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٨
-منى محمد محيلان- حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٧.

عنوان المؤلفة

الأردن – عمان – ١١٩٤٢

ص.ب ١٣١٨٦

البريد الالكتروني :

Selenapollo@hotmail.com

رقم الإيداع بدار الكتب القطرية: ٢٠٠٧/٥١

الرقم الدولي(ردمك): ٨-١١-٤٣-٩٩٩٢١